

Ironiens alvor, alvorets ironi

Argumentative strategier i Michael Moores filmer

Morten Kristensen



Masteroppgave ved Institutt for Medier og Kommunikasjon
2006
Universitetet i Oslo

SAMMENDRAG

Filmene til Michael Moore er svært omdiskuterte og kontroversielle. En vanlig årsak til kritikken er hvordan Moore presenterer og strukturerer sine argumenter. Denne oppgaven ser nærmere på argumentative virkemidler og strategier i Moores filmer, og på den virkningen disse har på publikums oppfatning av argumentene. For å undersøke dette tas relevant dokumentarfilmteori i bruk, men også andre perspektiver trekkes inn i analysen. Særlig sees det nærmere på trekk ved filmene som knyttes opp mot fiksjonsfilm, slik som narrativt strukturerende logikk og fordeling av metaforiske roller til filmenes aktører. Oppgaven ser også nærmere på Moores appell til publikums følelser som argumenterende virkemiddel, med vekt på hvordan kommentarstemme og valg av musikk bidrar til å fremme Moores budskap. Videre gjøres det rede for bruken av humor og alvor i argumentasjonen. Til slutt tar oppgaven for seg de intervjustrategier som Moore bruker, og den innvirkningen disse har på filmtekstens budskap. I den forbindelse pekes det på noen av de etiske problemene knyttet til dokumentaristers virke.

ABSTRACT

Michael Moore's films have received much critical attention and are considered controversial. A main reason for the criticism is the way Moore presents and structures his statements. This thesis takes a closer look at some of the argumentative devices and strategies used by Moore, and the effect they have on the audience's reception of his arguments. The thesis uses relevant documentary film theory to examine this, as well as other perspectives. Some aspects of the films are related to fiction film, such as a narrative structure and the assignation of metaphorical roles to the actors of the films. The thesis also looks closer at how Moore appeals to the emotions of his audience as an argumentative strategy, especially how he uses aspects of the narrator's voice and the selection of music to further his message. The effects of humorous and serious tones in the argument are also examined. Finally, Moore's interview strategies and how choice of strategy affects the message of the films are discussed. In connection with this, some of the ethical issues connected with documentary production are discussed in relation to Moore's films.

Takk til:

Maren for å ha holdt ut med meg.

Ove Solum for glimrende veiledning, og for å følge meg opp når jeg trengte det mest.

Maria Fuglevaag Warsinski for å all hjelp og støtte.

Mamma og Mari for å få språket mitt til se se bedre ut enn det egentlig er.

Ole Morten, Are og alle kaffe/røyk-kamerater for pauseunderholdning

Masterstudentene på IMK generelt for å ha gitt meg all praktisk informasjon som jeg er for rotete til å få tak på andre måter, og for å ha gjennomlevd et bittelite helvete sammen med meg

Gud, Allah, Neptun, Buddha, Ganesh, Odin, Baal, Mefistofeles, Ra, Zevs, Shiva og Vishnu for å ikke hindre meg å fullføre.

Og alle dere andre jeg ikke kommer på!

INNHold

1. Introduksjon	3
Analyseobjekter	4
Disposisjon.....	7
2. Teori	9
Definisjonsproblemet	9
Bill Nichols' representasjonsmoduser og dokumentarens historie	12
Analyse av dokumentarfilmens argumentasjon	20
Dokumentarfilmens etikk og dens begrensninger.....	25
3. Struktur og rollefordeling i Moores filmer	29
Quest.....	31
Road movie	34
Underholdningsjournalistikk	37
Eksposé/propaganda.....	42
4. Stemninger, humor og emosjonell appell.....	51
Det formale plan: Bruk av lyd som emosjonelt cue	52
Det funksjonelle plan: humor og alvor.....	59
Parodisk nostalgi	59
Absurditeter.....	60
Avsløringsglede.....	62
Kontraster og montasje	64
Alvor	66
5. Intervjustrategier	70
Konvensjonelle intervjuer.....	71
Geriljaintervju	76
Revolvertintervju.....	78
6. Konklusjoner.....	83
Litteratur	88
Filmografi	90

“Our words were learned long ago, when some white men
still spoke the truth.”
- Cheyenne Autumn

“I was getting to where I could see the truth. Someday I’ll
be brave enough to speak it.”
- The Outsiders

1. Introduksjon

Dokumentarfilm har alltid vært en omdiskutert form for offentlig ytring. For det første er det en filmform som er svært avhengig av den virkelige verden, og dette forholdet er problematisk. Dokumentaren henter sitt stoff fra den virkelige verden, og er samtidig avhengig av den som forum for debatt og diskusjon rundt filmene. For det andre er grensen mellom dokumentar og propaganda problematisk, og dokumentaren har en lang historie hvor den har blitt brukt til å tjene ulike politiske fraksjoner.

På 1960-tallet oppstod en ny forståelse av hva som ligger i dokumentarbegrepet. Mens eldre definisjoner konsentrerte seg om representativitet, og dermed tillot en stor grad av rekonstruksjon og dramatisering, fokuserte mange av 60-tallets dokumentarister på å utvikle metoder for å gjengi virkeligheten så direkte som mulig. Noen av disse dokumentaristene argumenterte for at en metode bestående av tålmodighet og tilbake-trukkenhet kunne gjengi virkeligheten audiovisuelt på en tilnærmet objektiv måte. Denne argumentasjonen la grunnlaget for den hva mange i dag oppfatter som dokumentarfilm, og andre måter å presenterer et dokumentarisk argument blir ofte sett på med et skeptisk blikk. Selv om kravet om objektivitet stort sett er byttet ut med en formaning om å presentere et balansert argument, er dette en norm som sjelden etterleves.

De siste årene har debatten igjen blitt aktuell i forbindelse med filmene til Michael Moore. Han er en av de mest kontroversielle og profilerte filmskaperne på dokumentar-filmarenaen i dag, og hans provoserende filmer har vunnet både gullpalmen fra Cannes (2004) og Det amerikanske filmakademiets Oscarpris for beste dokumentar (2002).

Anerkjennelsen Moores filmer har vunnet vitner om en politisk dreining i amerikansk filmoffentlighet, hvor både filmskapere og publikum viser en fornyet interesse for politisk film. Oppmerksomheten omkring filmene vitner også om at diskusjonen rundt dokumentarfilmens forhold til sannheten langt fra er over. Mange av Moores kritikere hevder at han sprer løgner og propaganda, men Moore argumenterer for at filmene er vinklet for å presentere alternative fortolkninger av samtidens Amerika. Hans prosjekt består i å beskrive det amerikanske samfunn på en måte som utfyller massemedienes versjoner.

Jeg vil i denne oppgaven undersøke virkemidler Moore bruker i sine filmer:

Hvilke argumentative strategier bruker Michael Moore i sine dokumentarfilmer?

Jeg diskuterer spesielt hvordan Moore bruker virkemidler fra fiksjonsfilm og humor som ledd i sin argumentasjon. Ved siden av argumentative strategier er det også relevant å diskutere andre aspekter ved hans måte å lage filmer, slik som henvendelse til publikums følelser og metoder for intervju. Dette siste er noe Moore ofte har blitt kritisert for, og jeg undersøker hans metoder fra et etisk perspektiv. Hvilke etiske grenser gjelder for dokumentarskapere, og hvordan forholder Moore seg til disse grensene? Står Moores etiske holdninger i veien for filmenes argumentative styrke? Et annet relevant spørsmål gjelder forholdet mellom underholdning og fakta i dokumentarfilm er også viktig i denne sammenhengen, blant annet fordi Moores filmer ofte er dominert av en humoristisk tone. Kan en slik tone undergrave en films evne til å effektivt formidle alvorlige tema?

Analyseobjekter

Jeg tar i oppgaven for meg alle Michael Moores dokumentarer: *Roger & Me* (1989), *The Big One* (1997), *Bowling for Columbine* (2002) og *Fahrenheit 9/11* (2004). Jeg kommer ikke til å gå inn på Moores to fjernsynsserier, eller fiksjonsfilmen *Canadian Bacon* (1995). Når jeg refererer til filmene vil jeg bruke forkortelser for å angi hvilken film det dreier seg om, samt en tidskode. Referansen (*F9/11*, 0:12:30) vil f.eks. henvise til tidspunktet 12 minutter og 30 sekunder inn i *Fahrenheit 9/11*. De andre filmene forkorter

jeg *R&M* (*Roger & Me*), *TBO* (*The Big One*) og *BFC* (*Bowling for Columbine*). På DVD-versjonen av *Roger & Me* finnes også et kommentarspor, og referanser til dette forkortes *R&Mkomm*.

Jeg ser på de fire filmene med hensyn til hvilke argumentative teknikker som brukes. Til dels vil filmene sees i et diakront perspektiv for å se utviklingen i Moores argumentasjon, men noen steder jeg vil behandle dem uten å ta hensyn til tidsperspektivet. De er alle filmer laget av samme regissør innen et tidsperspektiv som gjør det mulig å se på dem som tilnærmet samtidige.

Roger & Me (1989) var Moores debut som filmskaper. Hans tidligere filmerfaring bestod av at han hadde bidratt med research til, og opptrådt som intervjuer i, filmen *Blood in the Face* (1991), en dokumentar om nynazisme og Ku Klux Klan i Michigan. Noen år etter denne produksjonen tok Moore kontakt med filmens regissør Kevin Rafferty og fortalte at han ville lage en film om arbeidsledighet i USA. Rafferty gav Moore og hans crew en grunnleggende innføring i filmproduksjon og kamerateknikk, og han fungerte også som kameramann i *Roger & Me* (Toplin 2006: 22).

Moore forestilte seg i utgangspunktet at produksjonen av *Roger & Me* skulle bli kort, men endte opp med å bruke 2 1/2 år på å ferdigstillingen. Filmen dekker hendelser fra hele 1980-tallet, og retter et ironisk blikk mot store selskapers ansvar (og mangel på ansvarstagen) for sine arbeidere. Moore hadde i mange år virket som journalist, og hadde utviklet en god evne til å forenkle kompliserte budskap for å nå et stort publikum. Til tross for et alvorlig tema og tidvis håpløst deprimerende situasjoner, valgte han å gjøre filmen gjennomgående underholdende, for å maksimere publikumsappellen og nå flest mulig mennesker. Taktikken virket, ettersom filmen overraskende ble kjøpt opp av Warner Bros og fikk riksdekkende distribusjon og svært god omtale.

Etterhvert stilnet de rosende ordene, og visse prinsipielle ankepunkter mot filmen begynte å utkrystallisere seg. Robert Brent Toplin undersøker i sin bok *Michael Moore's Fahrenheit 9/11* (2006) disse ankepunktene og deres opphav. Han argumenterer for at kritikken som ble rettet mot *Roger & Me* er typisk for hvordan alle Moores filmer har

blitt mottatt. For det første ble Moore kritisert for å tukle med kronologien i *Roger & Me* (Jacobson 1989).¹ Ting ble presentert i feil rekkefølge, og noen episoder kunne i filmen oppfattes som de skjedde senere i perioden enn de egentlig gjorde. For det andre ble han kritisert for filmens underholdningsaspekt (Kael 1991). Pauline Kael mente at den alvorlige problematikken kom i skyggen av de morsommere partiene, og at dette svekket filmen. For det tredje ble filmen kritisert for å fremstille sine aktører i et dårlig lys (Bensman 1990). Et fjerde ankepunkt var at filmen manglet kontekstuell informasjon, og derfor ikke var “balansert” nok (Harkness 1990).

Det tok åtte år før Moore var tilbake med en ny film, *The Big One* (1997). I mellomtiden hadde han skrevet og regissert spillefilmen *Canadian Bacon*, laget to sesonger av fjernsynsserien *TV Nation* og skrevet boken *Downsize This!* (1996) om USAs økonomiske situasjon. *The Big One* ble ingen stor suksess, verken blant kritikere eller publikum. I filmen følger vi Moore på en signeringssturné gjennom USA. Underveis møter han arbeidere som ønsker å fagorganisere seg, arbeidsledige på jakt etter nytt arbeid og en rekke representanter for store selskaper. Filmen følger på mange måter opp temaet fra *Roger & Me*. Fortellestilen er den imidlertid langt mer fragmentarisk, og filmen består av en rekke frittstående sekvenser, nærmest som stunts og sketsjer.

Den neste store suksessen hans, *Bowling for Columbine*, sikret Moore en Oscar for beste dokumentar (2003). Filmen tar for seg volds- og våpenkulturen i USA med utgangspunkt i skolemassakren på Columbine High School i småbyen Littleton, Michigan. I *Bowling for Columbine* vender Moore tilbake til å strukturere filmen rundt en tematisk rød tråd, der filmens deler søker å belyse problemstillingen fra mange forskjellige vinkler.

Moore's siste og mest kontroversielle film, *Fahrenheit 9/11*, hadde verdenspremière på Cannesfestivalen i mai 2004, et halvt år før det amerikanske presidentvalget. Filmen er et frontalangrep på George W. Bush og hans stab, og den kritiserer omstendighetene rundt valget, krigen i Irak og hvordan administrasjonen reagerte på 11. september. Dette var politisk betente spørsmål, og allerede før filmen ble vist, var debatten i full gang. Tonen i

¹ Alle fire kritikere er referert i Toplin (2006: 26-32), men jeg gjengir for de opprinnelige referansene (hentet fra Toplin)

Fahrenheit 9/11 er mer alvorlig enn i de tidligere filmene, og Moore opptrer mindre selv enn i tidligere filmer. Den politiske agendaen er klarere enn noensinne: Moores mål er å forhindre at Bush blir gjenvalgt for fire nye år.

Disposisjon

I kapitlet som følger vil jeg gå gjennom de viktigste dokumentar-teoretiske begrepene og perspektivene som ligger til grunn for analysen. Kapitlet innledes med en redegjørelse rundt problemene som har vært forbundet med å definere dokumentarfilmen som form. Bill Nichols' teori om dokumentarens representasjonsmoduser er brukt for å gi en rask gjennomgang av formens historie. Carl R. Plantingas analysemodell for dokumentarers henvendelse til publikum vil være viktig for min analyse, så denne modellen presenteres derfor også i dette kapitlet. Da Michael Moores metoder har vært mye omdiskutert, innfører jeg videre et etisk perspektiv gjennom Calvin Pryluck og Brian Winston.

Analysen er fordelt over flere kapitler. Tredje kapittel ser tar for seg struktur og rollefordeling i Moores filmer. Disse to elementene er nært knyttet til hverandre, fordi strukturen i filmene er nært knyttet opp mot Moores skissering av sine karakterer. I dette kapitlet ser jeg også på forholdet mellom Moores filmer og andre filmgenrer. Kapitlet struktureres på en diakron måte, og antyder en utvikling av Moores argumentative strategier. Det grunnleggende spørsmålet er hvilken rolle de forskjellige strukturene og karakterene spiller i argumentasjonen.

Tema for det fjerde kapitlet er stemninger, humor og emosjonell appell. Hvordan Moore bygger opp stemninger og hvilken funksjon de spiller i hans argumenter er sentrale spørsmål. Jeg ser spesielt på hvordan lyd brukes til å forsterke stemninger. Kapitlet tar også opp spørsmål knyttet til argumentasjon som baserer seg på appell til publikums følelser.

I det femte kapitlet ser jeg nærmere på Moores intervjustrategier fra et argumentativt og etisk perspektiv. De sentrale perspektivene er her hvilke former for intervjuer som preger filmene, hvilke føringer valg av intervjuform legger på publikums oppfatning av

argumentasjonen og hvordan Moore forholder seg til de etiske problemene knyttet til intervju.

I det sjette kapitlet samles trådene, og jeg trekker noen konklusjoner basert på mine funn.

“The truth is out there.”
- X-Files

“This here’s the future. Videotape tells the truth.”
- Boogie Nights

2. Teori

Definisjonsproblemet

John Griersons betegnelse “creative treatment of actuality” fra “The Documentary Producer” (1933) regnes gjerne som den første definisjon av dokumentaren. Grierson skiller mellom ulike former for nonfiction-film som travelogue, aktualitetsfilm og dokumentar. Av disse setter han dokumentaren høyest, som noe kvalitativt “bedre”, en egen kunstform.

Hva ligger i definisjonen “creative treatment of actuality”? Grierson la ifølge Ian Aitken (1990: 24ff) en idealistisk filosofi til grunn for sitt dokumentarsyn. Basert bl.a. på Coleridge og Carlyle skilte han mellom konkret, empirisk virkelighet og en høyere abstrakt virkelighet. Den konkrete virkeligheten (“the actual”) kunne fanges av kamera, men filmer som ikke gjorde annet var å betrakte som deskriptive, og tilhørte den lavere formen for nonfiction. Ved kreativ bearbeidelse kunne disse opptakene filtreres til å gjengi en virkelighet av høyere betydning (“the real”), og her lå skillet mellom dokumentaren og de andre nonfictionformene. Dokumentarens oppgave var ikke å vise et speilbilde av virkeligheten, men å komme bakenfor empirien og avsløre de abstrakte idéene som organiserer verden. Derfor spilte filmskaperen en langt viktigere rolle i produksjonen av dokumentarfilm enn i andre former for nonfictionproduksjon.

Det var få metodologiske begrensninger. Ifølge Sørenssen (2001: 84) er *dramatisering* en essensiell del av Griersons definisjon. I motsetning til de andre formene for nonfiction som hadde utviklet seg utover 1920- og 30-tallet, dramatiserer dokumentaren det

råmaterialet de andre bare bruker på en beskrivende måte. Den griersonske dokumentaren er i all hovedsak fortellende fremfor argumentativ. Dette går bl.a. fram av den fortellende strukturen i filmer som *North Sea* (1938), der regissøren Harry Watt på forhånd skrev “et detaljert manus, der han også beskrev distinkte roller for mannskapet på skuta – den sindige skipperen, den unge fiskeren som motvillig har forlatt kjæresten for å dra ut, og flere andre som bidro til å gi filmen dybde” (Sørenssen 2001: 99). Denne innstillingen til dokumentarfilmen gjorde det fullstendig legitimt å bruke rekonstruksjoner, så lenge det bildene viste var representativt for hvordan filmskaperen oppfattet at slike situasjoner foregikk i virkeligheten.

Dette er et annet dokumentarsyn enn det som er dominerende i dag. Verdiene fra Griersons lavere nonfictionformer brukes i dag i mange former for journalistisk praksis som f.eks. i “objektive” fjernsynsreportasjer. Ifølge Brian Winston plasserer Grierson dokumentaren i en posisjon mellom journalistikken og fiksjonen: “Documentary was not journalism; rather it claimed all the artistic licence of a fiction with the only constraints being that its images were not of actors and its stories were not the products of unfettered imagining” (Winston 2000: 20). Dramatiseringen skiller den fra de andre nonfiction-formene, mens bildets påstand om at det den skildrer er den virkelige verden skiller den fra fiksjonsfilmen.

Grierson kan kritiseres for sin normative tilnærming til dokumentaren. I stedet for å beskrive tendenser i eksisterende filmer, skisserte han et prosjekt for produksjon av filmer som skulle informere. Winston retter i boken *Claiming the Real* (1995) en krass kritikk mot Griersons prosjekt, som han mener er årsaken til forvirringen rundt *hva* som er dokumentarfilmens vesen. Han kritiserer spesielt hvordan Grierson legitimerer filmskapernes virksomhet gjennom en sen-victoriansk retorikk om kunstnerens privilegium (Winston 1995: 24), kombinert med en tro på kameraets funksjon som vitenskapelig instrument (1995: 127ff). Ifølge Winston ble filmskaperen i henhold til Grierson fritatt fra alle etiske og moralske prinsipper, samtidig som filmene ble sett på som “sanne”. Filmskaperen kunne i teorien si hva som helst med de metoder han fant best, og hevde at det var sant.

Forsøk på å definere dokumentarfilm får ofte problemer med avgrensinger, fordi formen er så mangeartet. Dersom dokumentaren vurderes som film som har sitt utspring i virkeligheten, vil kategorien fort vokse seg uoversiktlig stor og udifferensiert, med plass til formater som *Big Brother* og *Østlandsendingen*. Dessuten finnes det her grensetilfeller på den andre siden også, mot fiksjonen.

Andre definisjoner tar utgangspunkt i ulikheter mellom produksjonsforholdene for dokumentar og fiksjonsfilm. Disse baserer seg ifølge Bill Nichols (1991) på feilslutninger. Han bruker bl.a. David Bordwell og Kristin Thompsons bok *Film Art: An Introduction* som et eksempel på dem som forsøker å trekke grensen mellom dokumentaren og fiksjonsfilmen på denne måten:

We often distinguish a documentary film from a fiction film on the basis of production. Typically, the documentary filmmaker controls only certain variables of preparation, shooting, and assembly; some variables (e.g., script, rehearsal) may be omitted, whereas others (e.g., setting, lighting, behavior of the figures) are present but often uncontrolled. (Bordwell/Thompson 1990: 23)

Nichols tilbakeviser denne definisjonen med henvisning til unntak på begge sider av grensen.

They ignore the extent to which fiction films can mimic these very qualities or the high degree of control exercised over setting, lighting, and behavior in poetic or classic expository documentaries as well as in more recent works like *The Thin Blue Line* or *Far From Poland*. To define documentary strictly in terms of the filmmaker's control over the variables offered by the definition also sidesteps all the social (versus strictly formal) issues that a consideration of "control" invites: what relations (of power, hierarchy, knowledge) pertain between filmmaker and subject; what forms of sponsorship or consent pertain; who will own and distribute the film and to what end? (Nichols 1991: 13)

For å omgå definisjonens mangler foreslår Nichols en definisjon avhengig av tre ulike perspektiver: filmskaperen, teksten og tilskueren. Fra filmskaperens ståsted er dokumentaren en institusjonell praksis med sin egen diskurs. På et tekstuel plan kjennetegnes den ved de genretrekk som forbindes med slike filmer, og Nichols mener argumentasjon er et grunnleggende tekstuel trekk. Dokumentaren vil derfor ha en struktur som formulerer et problem og antyder en løsning på det. Fra tilskuerens side defineres dokumentaren i henhold til hvilke forventninger publikum har til dokumentære tekster, og hvordan man forholder seg til tekster man oppfatter som dokumentarer.

Brian Winston kommenterer denne tredelte definisjonen, og mener at Nichols' definitivt viktigste bidrag er innføringen av tilskuerens rolle i definisjonen. Resepsjon av dokumentar er et aspekt ved disse filmene som tidligere har vært ignorert i den teoretiske diskursen. Winston går så langt som å hevde at dette er den avgjørende forskjellen mellom dokumentar og fiksjon: "The difference is to be found in the mind of the audience." (Winston 1995: 253)

Winstons fokus på publikums rolle som den avgjørende forskjellen mellom de to filmformene er viktig, men jeg oppfatter ikke dette som en endelig løsning på definisjonsproblemet. Ifølge Winstons argument vil alle filmer som henvender seg på en slik måte at publikum oppfatter dem som dokumentarer også kunne defineres som det. Hva så med falske dokumentarer og parodier som *This is Spinal Tap* (1984) og *Forgotten Silver* (1995)?

Selv om en rekke filmatiske konvensjoner er felles for dokumentar- og fiksjonsfilm, er forholdet mellom filmteksten og virkeligheten en vesensforskjell man ikke kan se bort fra. Dette betyr selvsagt ikke at det nødvendigvis finnes noe direkte forhold mellom dokumentariske bilder og det de refererer til. Jeg mener Winston er litt rask når han trekker grensen mellom de to formene ut fra publikums resepsjon av og forventninger til tekstene. Nichols nærmer seg problemet bedre ved å fokusere på hvordan enhver filmtekst konstruerer sitt eget univers. Dokumentarer kjennetegnes da ved at de fungerer som "a representation, case, or argument about the historical world" (1991: 18). Selv om det finnes fiksjonsfilmer som også påstår å rekonstruere virkelige hendelser,² er det mulig at man er nødt til å akseptere at det finnes grensetilfeller, og at visse spillefilmer kanskje har en mer berettiget sannhetspåstand enn enkelte dokumentarer.

Bill Nichols' representasjonsmoduser og dokumentarens historie

I boken *Representing Reality* (1991) skisserer Bill Nichols et system for dokumentarens ulike henvendelsesformer, som han kaller dokumentarens *representasjonsmoduser*

² Som f.eks. Oliver Stones *JFK* (1991)

(*documentary modes of representation*). Systemet kategoriserer de ulike representasjonsstrategier som er tilgjengelige for dokumentarister, og fungerer samtidig som en grov inndeling av forskjellige dokumentarfilmtyper. Modussystemet inneholder også en historisk linje, som jeg her vil benytte for å skissere dokumentarens historie. Nichols understreker at kategoriene er flytende og at modusene ikke avløser hverandre. Derimot vil hver nye modus føyes til rekken av mulige måter regissører kan henvende seg dokumentarisk til sitt publikum på. Dessuten oppstår ikke nye moduser fra intet, og ofte vil det eksistere filmer som i all hovedsak benytter seg av en modus lenge før den “historisk” sett oppstår. Den historiske linjen bør derfor ikke leses for bokstavelig (1991: 33).

En forutsetning for modussystemet er dokumentarens stemme (*voice*), som Nichols undersøkte i artiklen “The Voice of Documentary”:

By ‘voice’ I mean something narrower than style: that which conveys to us a sense of a text’s social point of view, of how it is speaking to us and how it is organizing the materials it is presenting to us. In this sense ‘voice’ is not restricted to any one code or feature, such as dialogue or spoken commentary. Voice is perhaps akin to that intangible, moiré-like pattern formed by the unique interaction of all of film’s codes, and it applies to all modes of documentary. (1985: 260f)

Stemme beskriver summen av filmens virkemidler, og minner således om begrepet stil. Men i motsetning til stil inkorporerer stemme også de perspektivene filmskaperen legger inn i teksten, og er derfor både formalt og innholdsrelatert. Modusene er til en viss grad definert av hvilken stemme som brukes.

Tidlige dokumentarer, som de griersonske filmene, benytter seg av den modus Nichols kaller den *ekspositoriske* modus (1991: 34). Denne modusen kjennetegnes ved direkte henvendelse til seeren gjennom kommentarspor. Kommentator i ekspositoriske dokumentarer karakteriseres av Nichols som en “voice of God” fordi den fremstår som allvitende, og ofte taler “ovenfra-og-ned” til seeren. I ekspositoriske dokumentarer er bildene underlagt kommentaren, og fungerer enten som illustrasjon på eller kontrapunkt til det som sies. De griersonske dokumentaristenes prosjekt var å opplyse folket og fremme sosial reform. For å oppnå dette godtok man i tillegg til en ledende kommentor

en høy grad av manipulasjon under produksjonen. Sørenssen skriver f.eks. om bruken av studiokulisser i *Night Mail* (1936):

Når produsentene ikke hadde noen skrupler med å gjøre dette, har dette sammenheng med at *rekonstruksjonen* ifølge dokumentarfilmen er en fullt akseptabel dokumentær fremstillingsmåte, forutsatt at den så godt som mulig er i stand til å gjengi en scene eller en situasjon slik den ville ha utspilt seg i virkeligheten. (Sørenssen 2001: 98)

Praktiske hensyn og en oppfatning av dokumentarens vesen som skiller seg fra vår oppfatning i dag, rettfærdiggjorde denne produksjonsfilosofien. Dramatisering var en viktig del av Griersons definisjon av formen, og dokumentaren ble sett på som nærere beslektet fiksjonsfilmen enn den normalt gjør i dag. At filmene gjenga “det som virkelig skjedde” var mindre viktig enn at det de viste var representativt for hvordan ting kunne foregå.

Tidsmessig oppstår den *poetiske* modusen parallelt med den ekspositoriske. Nichols presenterer den i *Introduction to Documentary* (Nichols 2001: 102). Den skiller seg fra den ekspositoriske modusen ved at estetikk prioriteres høyere enn argumentasjon eller overtalelse. I den grad mennesker opptrer i filmene er det gjerne på linje med andre visuelle elementer som former og mønstre. Såkalte *city symphonies* som Walter Ruttmans *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927) var tidlige eksponenter for denne modusen. Bysymfoniene forteller historier uten viktige vendepunkter. Hovedfokus ligger på visuelle inntrykk og urban skjønnhet. Dziga Vertovs *Chelovek s kino-apparatom* (*Mannen med filmkameraet*, 1929) er et annet eksempel på poetisk film. Modusen har vært i bruk siden slutten av 1920-tallet, og er nært knyttet til eksperimentell og avantgardistisk film.

Den teknologiske utviklingen var en viktig faktor i reaksjonene mot det griersonske dokumentarsynet på 1960-tallet. Lettere lydutstyr, et system for synkronisert lydopptak og profesjonalisering av 16mm-kameraer lå på mange måter til grunn for to nye strategiske tilnærminger til formen. Ekspositorisk dokumentar hadde i tillegg mistet noe av sin legitimitet fordi den i krigsårene var blitt brukt for å propagandere mange motstridende ideologiske synspunkter. En gruppe amerikanere og en gruppe franskmenn

utfordret med den nye teknologien noen av dokumentarens mest grunnleggende egenskaper.

Den amerikanske gruppen kalte sin metode *direct cinema*, og inkluderte innflytelsesrike filmskapere som Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Albert Maysles og Robert Drew (Sørenssen 2001: 202). Idealet var at filmteamet som kameleoner skulle gå i ett med omgivelsene. Direct cinema-bevegelsen hadde stor tiltro til at det nye, lette utstyret ikke ville påvirke folks væremåte (Sørenssen 2001: 213). De mente at aktørene ville vende seg til filmteamets tilstedeværelse etter en tid, og begynne å oppføre seg som “vanlig”.

Metoden medførte en annen måte å tenke på, og snakke om, hva som var dokumentarens vesen. Hvor den griersonske dokumentaren hadde understreket representativitet, var direct cinema-regissørene opptatt av at filmene skulle gjengi virkeligheten direkte og på en sannferdig måte. Flere av filmskaperne uttrykte en nesten naiv tiltro til egen metode og teknologi. Selv om mange av direct cinema-regissørene trolig var mer reflekterte enn man får inntrykk av, uttrykte bevegelsen en svært sterk tiltro til egen metode.

Nichols kaller denne modusen *observerende* (1991: 38). Han hevder at observasjonsmodusen er bedre egnet enn den ekspositoriske til å til å beskrive samtiden og “specific social formations such as the family, the local community, or a single institution or aspects of one” (1991: 40). Direct cinema-bevegelsen satte sin lit til at deres metode, som bestod i så godt som fullstendig ikke-intervensjon, lange tagninger og en enorm mengde råmateriale, kunne garantere en eller annen form for sannhet: “Observational cinema [...] conveys the sense of unmediated and unfettered access to the world. The physical body of a particular filmmaker does not seem to put a limit on what we can see.” (1991: 43) Ifølge Sørenssen forsøkte man å unngå å bruke stemme, bokstavelig talt ved ikke å bruke kommentar, men også ved et fravær av stemme slik Nichols bruker begrepet. “Filmskaperen går faktisk ganske langt for å sikre dette fraværet, gjennom aktivt å skjule stemmen [...]. Dette *fraværet* av en tydelig ‘stemme’ kan være like tilslørende overfor tilskueren som den påtagelige tilstedeværelsen av en didaktisk allvitende ‘voice-of-God’.” (Sørenssen 2001: 214)

I Frankrike tok man et annet utgangspunkt når man utarbeidet nye dokumentariske strategier fordret av den nye teknologien. Antropologene Jean Rouch og Edgar Morin hadde ingen tro på det å fjerne filmskaperne fra filmen. Derimot tok man i bruk samfunnsvitenskapelige metoder, særlig metoder hentet fra sosialantropologi og etnografi. Den franske tilnærmingen ble kalt *cinéma vérité*, og henvender seg gjennom en modus Nichols opprinnelig kalte den interaktive (1991: 44). I *Introduction to Documentary* bytter han imidlertid ut begrepet med *deltagende (participatory)* (Nichols 2001: 115). Mens interaksjonsbegrepet understreker intervjuformen, beskriver begrepet “deltagende” bedre den rollen filmskaperen spiller i filmene, og jeg kommer derfor til å bruke dette begrepet i denne oppgaven.

Kjernen i den deltagende modus er en etnografisk tanke om at de som studerer mennesker og kulturer kan leve med dem uten å bli en av dem, “the field worker does not allow herself to ‘go native’, under normal circumstances, but retains a degree of detachment that differentiates her from those about whom she writes” (Nichols 2001: 116). Mens den observerende modusen innebærer at dokumentaristen ser *inn* på dem hun skildrer, observerer den deltagende dokumentaristen dem fra innsiden. Derfor spiller vitnesbyrd og meningsutveksling en svært viktig rolle i deltagende dokumentarer, og intervjuet er et viktig element. Filmskaperen legger som regel heller ikke skjul på sin egen tilstedeværelse i filmteksten.

Rouch og Morins første film, *Cronique d’un été* (1961), tar for seg ulike mennesker som forteller om sine liv. Filmen er en omvendt etnologisk film, der “stammen” som skal dokumenteres er pariserne. Subjektivitet blir en naturlig del av filmen, ettersom hver person filtrerer virkeligheten gjennom sitt subjekt. Dessuten opptrer filmskaperne selv i en scene nær slutten, der de ser gjennom opptakene sammen med mange av aktørene.

Intervju er en viktig metode i den deltagende filmen. Det finnes mange former for intervju, som skilles fra hverandre ved hvordan kontroll over samtalen er fordelt mellom deltagerne. I de aller fleste tilfeller vil intervjueren ha kontrollen. Hun bestemmer hva man snakker om, og dersom flere intervjues samtidig kan hun også avgjøre hvem som snakker. Hun har som regel også rett til å avbryte. I ekstremt formaliserte intervjuer, som

f.eks. spørreundersøkelser, vil ordlyden i spørsmålene allerede være formulert. Dette er ikke vanlig i dokumentarfilm, men egner seg godt dersom mange aktører skal spørres om det samme. Normal samtale befinner seg på den andre siden av et spekter av intervjuformer. Her er kontrollen likt fordelt mellom deltagerne. Heller ikke slike intervjuer er vanlig i dokumentarfilmer. Dersom intervjueren har for lite kontroll over intervjuet kan det fort skli ut og miste relevans for det man ønsker å belyse. Mellom disse to ytterpunktene finner vi en kontinuerlig kjede av intervjustrategier der forskjellig grad av kontroll tilskrives intervjueren.

Valg av intervjustrategi har praktiske, estetiske og etiske konsekvenser. Praktisk sett er det viktig å velge en strategi som gir intervjuer tilstrekkelig kontroll over samtalen, men som intervjuobjektet samtidig kan være komfortabel med. Ofte vet regissøren hva hun er ute etter og kan gjette seg til intervjuobjektets meninger om temaet. Åpnere intervjuform gir intervjueren mindre kontroll over samtalen. Mange intervjuobjekter har lettere for å finne sin egen stemme i en mer åpen form, og det er også en effektiv tilnærming om man utforsker et tema man ikke allerede har gjort seg opp en mening om. Andre intervjuobjekter foretrekker en mer formalisert intervjuform fordi de finner det lettere å svare på konkrete spørsmål.

Intervjuformens estetiske konsekvens henger sammen med hvordan publikum oppfatter det som sies. Mange dokumentarer benytter seg f.eks. av formaliserte ekspertintervjuer. Michael Rabiger fremhever omgivelsenes effekt på intervjuobjektet. "In settings such as home, workplace, or home of a friend, the interviewee is more at ease and will give more intimate and individual responses" (Rabiger 2004: 332). Jeg mener valg av sted for intervjuet har estetiske og argumentative konsekvenser i tillegg til de praktiske hensynene Rabiger fremhever. I forbindelse med ekspertintervjuer velges gjerne omgivelser som fremhever intervjuobjektets kompetanse, ofte et kontor med bokhyller i bakgrunnen. I slike intervjuer er det dessuten vanlig å klippe bort regissørens spørsmål. Dermed økes ekspertens troverdighet ved at fokus tas bort fra filmskaperens bidrag til intervjuet.

De etiske konsekvensene av intervju vil jeg komme nærmere inn på senere.

Nichols legger mye vekt på forskjellen mellom direct cinema og cinéma vérité for å beskrive den observerende og den deltagende modusen. Selv om de skiller seg i sin tilnærming til virkeligheten og sin produksjonsfilosofi, mener jeg Nichols' forenkler når han fremstiller de to tilnærmingene som motsetninger. Hovedsakelig dreier det seg om forskjellige perspektiver. Begge modusene inntar en observerende holdning, men med ulik innstilling til filmskaperens rolle.

Forskjellen mellom de to bevegelsene er ikke etter min mening så stor som Nichols vil ha den til. Likevel raste debatten om hvilken av de to som best gjengir virkeligheten på 1960- og 70-tallet. Kravet om virkelighetsgjengivelse var noe nytt ved disse to bevegelsene, og det har blitt stående som et viktig trekk av publikums oppfatning av dokumentarfilm.

Selv om de to produksjonsfilosofiene stilte nye spørsmål om dokumentarens forhold til virkeligheten, mener Winston at ingen av dem i sin reneste form overlevde som dominerende produksjonsformer.

This is not to say that direct cinema therefore had no effect on the run of documentary production. On the contrary, the effect was profound; but it came to be primarily expressed through the creation of a third style – neither cinéma vérité nor direct cinema proper, but what I call (following professional UK usage at the time) 'vérité'. (Winston 1995: 210)

Vérité-formen, slik Winston beskriver den, er hovedsakelig en form utviklet for fjernsyn, og kombinerer observasjonelle elementer med ekspositoriske virkemidler som kommentarstemme, og interaktive elementer som intervju. I all hovedsak er det stilistiske virkemidler, nye tema og fremstillingsmåter som er 60-tallets mest varige bidrag til dokumentarformen. I *Metallica: Some Kind of Monster* (2004) blandes f.eks. et tilbaketrukket og observerende kamera med intervjuer. Dessuten møter vi filmskaperne i en sekvens. Selv om de i resten av filmen ikke opptrer i bildet, har de ingen absolutt filosofi om å forbli usynlige eller unngå interaksjon med aktørene.

I *Representing Reality* innførte Nichols den *refleksive* modusen (1991: 56). Refleksive dokumentarer tematiserer sin egen eksistens og tilblivelse parallelt med andre tema. Teksten settes i fokus på samme måte som i den poetiske modusen, men der den poetiske

modusen fokuserer på formens skjønnhet, problematiserer refleksive filmer uttrykksmåten. Møtet mellom filmskaper og tilskuer er viktigere enn møtet mellom filmskaper og tema.

Vertovs *Mannen med filmkameraet* er en tidlig film som tar i bruk refleksive strategier. Filmen tematiserer filmmediets egenart ved å fokusere både på kameramannen og på klippingens rolle i den ferdige filmteksten. Kronologisk hører den refleksive dokumentaren hjemme som en avløser for observerende og deltagende modus, og fungerer ofte som en form for meta-dokumentar. Ross McElwees *Sherman's March* (1986) er Sørenssens eksempel (Sørenssen 2001: 267). Tilsynelatende er foranledningen for filmen at McElwee med kamera i hånd gjør research til en film om general Sherman fra den amerikanske borgerkrigen. I praksis bruker han kamera til å filme sitt eget liv, sine forsøk på å finne kjærlighet og sin egen frykt for atomkrig.

Nichols skiller mellom to refleksive strategier: politisk og formal. Politisk refleksivitet søker å heve seerens bevissthet om de ideologiske føringene som ligger i mediet, formen og de dokumentære konvensjoner. Målet er å gjøre seeren bevisst på hvordan filmer leder sitt publikum. Formal refleksivitet bryter opp filmens representasjonsmåte, og blir dermed mer som et formeksperiment. Nichols skiller mellom stilistiske eksperimenter, dekonstruktiv refleksivitet (som søker å avmaskere dokumentarens konvensjoner, for å gjøre seerne oppmerksomme på dem), interaktivitet (som retter oppmerksomheten mot selve dokumentarprosjektet, og gjør tilskueren oppmerksom på hvordan prosjektet påvirker den virkeligheten filmen hevder den viser), ironi og parodi/satire.

I *Blurred Boundaries* innfører Nichols en siste modus som han kaller den *performative* (Nichols 1994: 93). I motsetning til den refleksive dokumentaren retter ikke performative dokumentarer seerens oppmerksomhet mot filmens formale kvaliteter eller den politiske konteksten “so much as deflect our attention from the referential quality of documentary altogether”. Modusen tematiserer ikke filmens konstruksjon, men prøver med strategier som minner om de refleksive å reorientere oss mot “the historical, poetic world it brings into being”. Den fremhever subjektive elementer ved dokumentarformen og underslår bildets referensielle forhold til virkeligheten. “Performative documentary puts the

referential aspects of the message in brackets, under suspension. Realism finds itself deferred, dispersed, and postponed. These films make the proposition that it is possible to know difference differently” (1994: 93f).

Et av de fremste eksemplene på denne modusen er Marlon Riggs’ *Tongues Untied* (1989) som tar for seg homofili mellom svarte menn. Han bruker en rekke virkemidler vi vanligvis ikke forbinder med dokumentarisk fremstilling, som poesiopplesning og konstruerte scener (Nichols 2001: 131). Et annet eksempel er T. Trinh’s film *Surname Viet Given Name Nam* (1989). Som *Tongues Untied* har også denne filmen et personlig preg, men uten Minh-Has personlige opptreden i filmteksten.

Trinh’s utgangspunkt var en bok med intervjuer med vietnamesiske kvinner gjort i Vietnam. Fem av disse intervjuene rekonstruerer hun ved å la fem vietnamesiske kvinner i USA spille disse kvinnene. Disse intervjuene kombinerer hun med flere andre tekstformer, kommentar, dikt lest på vietnamesisk med engelske undertitler og tekstplakater kopiert over bildene. (Sørenssen 2001: 278)

Den (foreløpig) siste modusen kombinerer refleksive strategier med en poetisk stemme. Dette illustrerer et av modusystemets problemer, nemlig at grensene mellom modusene ikke er klare og entydige. Dessuten er systemet problematisk fordi de vesentlige kjennetegnene ved modusene ikke er sammenlignbare i alle tilfeller. Mens den observerende modusen f.eks. kjennetegnes ved en bestemt metodologisk tilnærming, er den ekspositoriske modusens viktigste kjennetegn formale. Selv om modusene fungerer for å kategorisere forskjellige former for dokumentarisk henvendelse er ikke systemet fullstendig uttømmende.

Analyse av dokumentarfilmens argumentasjon

Carl R. Plantinga problematiserer Nichols’ dokumentariske representasjonsmoduser i boken *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Han mener systemet er problematisk, fordi det antyder en gradvis forbedring av dokumentaren fra primitive, naive tekster til selvbevisste, komplekse filmer (Plantinga 1997: 101ff). Nichols fremstiller den ekspositoriske modusen som naiv og politisk tilbakeskuende og fordømmer den for å ha en ovenfra-og-ned-holdning til tilskueren, noe Plantinga mener like gjerne kan sies om den refleksive modusen.

Satt på spissen forutsetter refleksive dokumentarer at publikum er en homogen, ignorant og ureflektert gruppe. Ifølge Plantinga undervurderer disse filmene sitt publikum.

Dessuten mener han Nichols forenkler en stor og variert filmtradisjon, og plasserer disse filmene i kategorien for ekspositoriske dokumentarer. Mange av disse filmene bruker ikke voice-over-kommentarer, som i Nichols' system er et definerende trekk ved den ekspositoriske modusen. Videre hadde modussystemet grunnleggende problemer med å beskrive poetiske og eksperimentelle dokumentarer da Plantinga skrev boken i 1997. I ettertid har Nichols innført den poetiske modusen som dekker slike filmer.

Plantinga tar utgangspunkt i dokumentarens formale side for å beskrive dokumentarers henvendelse til publikum. Han skiller mellom filmers diskursive nivå og den verden de projiserer. Den projiserte verden tilsvarer filmens innhold, mens diskursen defineres som “abstract organization of filmic materials – the *how*” (1997: 84). I boken konstruerer Plantinga et rammeverk for å analysere dokumentarfilmers diskursive nivå. Selv om jeg ikke slavisk vil følge modellen, er den et godt utgangspunkt, og jeg introduserer derfor her de viktigste begrepene.

Plantinga oppfordrer til å betrakte objektivitet som et relativt begrep som ikke nødvendigvis inngår i en definisjon av dokumentaren (1997: 30f). Dermed kan man snakke om grad av objektivitet uten at debatten faller sammen. I tillegg til et relativt objektivitetsbegrep, legger Plantinga til grunn at enhver kommunikativ handling, ved siden av å være utveksling av informasjon, også tar en bestemt stilling (*stance*) til innholdet. Dermed er enhver talehandling også en innrømmelse, en unnskyldning, en påstand, en anklage eller lignende. Han skiller mellom to fundamentale stillinger: den fiktive (*fictive*) og den påstående (*assertive*) (1997: 17).

Stillingene definerer ifølge Plantinga grensen mellom fiksjonsfilm og dokumentar: “non-fictions assert a belief that given objects, entities, states of affairs, events, or situations actually occur(red) or exist(ed) in the actual world as portrayed” (1997: 18). Dette er beslektet med Nichols syn på hvordan dokumentarer hevder at deres univers er den historiske verden, og Winstons tiltro til viktigheten av publikums resepsjon. Filmenes reelle forhold til virkeligheten er uvesentlig, og dermed også hvorvidt de kan bevises å

være sanne eller usanne. Filmenes påstående stilling til stoffet er derimot dokumentarens definerende trekk.

Plantingas retoriske analyse er i første omgang analyse av filmens diskurs, det vil si hvordan den projiserer sin verden. Diskursen består av fire parametre: utvalg (*selection*), struktur (*order*), vektlegging (*emphasis*) og stemme (*voice*). Utvalg (*selection*) gjelder hva som er tatt med i den ferdige filmen (1997: 86). Ofte er det vel så viktig å notere seg hva som er valgt bort. Det siste kan imidlertid være vanskelig å få oversikt over, såfram man ikke selv var tilstede under arbeidet med filmen. Likevel er det mulig å foreta mer eller mindre sannsynlige antagelser, særlig ved å se på klippingen. Når velger regissøren å ta oss inn? Når klippes det vekk?

Struktur (*order*) beskriver rekkefølgen på informasjonen filmen presenterer (1997: 88ff). Som i klassisk fortellende film vil dokumentarer som oftest forsøke å sette igang en mental hypotesedannelse hos publikum, slik at de hele tiden forsøker å forutse hva som kommer til å skje. Hypotesedannelse fører til at seeren blir oppslukt, fordi hun kontinuerlig lager seg teorier om hva som skjer, som hun så ønsker bekreftet eller avkreftet. Dessuten vil seerens hypotesedannelse aktivisere bestemte mentale skjema, som er med på å avgjøre hvordan hun forholder seg til stoffet filmen presenterer. Seeren kan selvsagt aktivisere flere ulike skjema i møte med en dokumentarfilm, men dokumentarens repertoar av skjema skiller seg fra fiksjonsfilmens. Seeren oppfatter at filmen påstår at den handler om den virkelige verden. Hvis ikke, vil hun betrakte filmen som ren fiksjon. Innenfor struktur faller også ulike former for manipulasjon av kronologi og andre tidsmessige fortellegrep.

Plantinga skiller mellom kronologi i den projiserte verden og rekkefølge i den diskursive representasjonen. Selv om man i noen tilfeller er tjent med at rekkefølgen samsvarer med kronologien, står regissøren i prinsippet fritt til å velge å legge andre premisser til grunn for rekkefølgen. Ofte kan det f.eks. lønne seg å vise resultatet først, for så å jobbe seg bakover i kronologien. En slik struktur er helt legitim.

Videre skiller han mellom fire ulike typer av diskursiv struktur: narrativ, assosiativ, kategorisk og retorisk (1997: 120). Den narrative strukturen er vanlig i historiske fremstillinger, og strukturerer stoffet på en måte som kan minne om den klassiske fortellende filmen. Disse filmene viser en historisk hendelseskjede og legger gjerne mye vekt på å belyse kronologien og vise årsak/virkning-forholdet mellom hendelsene.

Assosiativ struktur baserer seg på likheter og forhold mellom enheter, ved å vise saker fra en rekke sider eller perspektiver. Den kronologiske hendelsesrekken vil ikke være viktig på samme måte som i en film med narrativ struktur, gjerne fordi det ikke finnes noen enhetlig hendelse som filmen kretser omkring.

Den kategoriske strukturen lister opp ulike ting og definerer, sammenligner og kontrasterer dem. I sin enkleste form vil slike filmer fungere som lister av data, men som regel vil et underliggende tema bidra til å gjøre katalogiseringen til noe mer. Plantinga bruker Alain Resnais' *Nuit et brouillard* (*Night and Fog*, 1955) som eksempel. I filmen skildres nazistenes grusomheter gjennom det ene konkrete eksempelet etter det andre, for å vise hvordan konsentrasjonsleirene kunne fungere som et effektivt dødsmaskineri.

I retorisk strukturert film har regissøren to forskjellige former å forholde seg til: argumentativ og overtalende. Den retoriske strukturen baserer Plantinga på aristotelisk retorikk. Retorikeren benytter seg av overtalelse, og kan basere sin argumentasjon på tre faktorer: sin egen etikk (eller kredibilitet), appell til publikums følelser eller demonstrasjon.

Vektlegging (emphasis) er like aktuelt i dokumentar som i fiksjon, men det blir ofte trukket fram som negativt av kritikere i forbindelse med ulike filmer. En utbredt holdning er at dokumentarer skal være objektive og balanserte, og mange kritikere oppfatter filmer med for tydelig vektlegging som dårlige. Filmskaperen har mange virkemidler til rådighet for å legge vekt på de elementene hun mener er viktige i sin fortelling. Både i forarbeidet – valg av intervjuobjekter, vinkling av spørsmål, valg av locations, osv. – under innspilling – valg av kameravinkler, lyssetting, osv. – og i etterarbeidet – valg av struktur,

redigeringsmønstre, osv – kan filmskaperen lede tilskuerens oppmerksomhet, og til en viss grad hennes sympatier.

Stemme (voice) henter Plantinga fra Nichols, og som hos Nichols dekker begrepet en rekke virkemidler og perspektiver. Plantinga skiller mellom formell, åpen og poetisk stemme (1997: 106). Til en viss grad sammenfaller de tre stemmene med Nichols' representasjonsmoduser, men Plantinga viser at det fins eksempler hvor samsvaret ikke er til stede.

Den formelle stemmen brukes ofte i forskjellige former for ekspositorisk dokumentar, som f.eks. griersonsk dokumentar. Den er autorativ og forklarende, en stemme som gir svar. Motsatt er den åpne stemmen søkende og “nølende” i den forstand at den velger å stille spørsmål, men overlater til seerne å svare. Denne stemmen er vanlig i direct cinema-filmene og andre observerende filmer. Den tredje stemmen, den poetiske, brukes i en rekke typer filmer, som eksperimentell dokumentar, avantgarde, dokumentariske parodier og meta-dokumentarer. Denne stemmen tilsvarer Nichols' poetiske og performative moduser gjennom sin estetiske fremstilling. Jeg vil i oppgaven ikke gå nærmere inn på den poetiske stemmen, men inkluderer den for ordens skyld i denne oversikten.

I tillegg kan filmens stemme ligge på et høyt eller et lavt nivå. På det lave nivået skildrer og formidler den for at publikum skal danne seg en forståelse av konkrete spørsmål. Stemmen på det høye nivået beskjeftiger seg med mer abstrakte ting, som religion, politikk, verdenssyn, osv. På dette nivået finnes det mange potensielt kontroversielle tema, og stemmen trenger ikke begrunne sin mening på det høye nivået. Den formelle stemmen legger seg på begge disse nivåene, og kan dermed noen ganger fremstå som belærende og misjonerende. Åpen stemme legger seg sjeldnere på det høye nivået, fordi denne stemmen ikke tilbyr forklaringer. Dens funksjon er å presentere situasjoner til publikums vurdering. Man skal likevel ikke glemme at også den åpne stemmen legger føringer for hvordan stoffet presenteres. Dessuten er overgangene mellom de to stemmene flytende, og de fleste dokumentarer benytter seg av begge.

Dokumentarfilmens etikk og dens begrensninger

Calvin Prylucks artikkel “Ultimately we are all outsiders” (1976) er skrevet som et innlegg i dokumentardebatten på 1960- og 70-tallet. Pryluck mener debatten mangler fokus på etiske retningslinjer for dokumentarfilmproduksjon, og han foreslår retningslinjer tilsvarende de som gjelder for vitenskapelige eksperimenter der mennesker deltar. Den vitenskapelige praksisen krever et informert samtykke fra dem som deltar, mens dette kravet er langt mindre strengt i forhold til dokumentarfilm. I praksis er de etiske betraktningene gjerne overlatt til regissøren.

Informert samtykke ble nedfelt som vitenskapelig regelverk i forbindelse med naziprosessene i Nürnberg i 1945. De mange eksemplene på eksperimenter utført på mennesker under nazitiden førte til en formalisering av rettighetene til dem som deltar i eksperimenter kalt Nürnberg-koden. Informert samtykke i vitenskapelig forstand krever at den som gir det er juridisk berettiget til å gjøre det, og at det hun eller han står fritt til å velge å delta i eksperimentet eller ikke. Dessuten beskyttes vedkommende mot “any element of force, fraud, deceit, duress, over reaching, or other ulterior form of constraint or coercion”. Det skal på forhånd informeres om

the nature, duration, and purpose of the experiment; the method and means by which it is to be conducted; all inconveniences and hazards reasonably to be expected; and the effects upon his health or person which may possibly come from his participation in the experiment. (Reynolds 1982: 143)

Pryluck bruker Frederick Wiseman som eksempel på etisk problematisk dokumentarpraksis (Pryluck 1976: 256). Wisemans praksis er godt dokumentert og mye diskutert, fordi hans film *Titicut Follies* (1967) ble trukket for retten, bl.a. på grunn av mangel på informert samtykke fra filmens aktører. Filmen skildrer behandlingen av de innsatte i et asyl for mentalt forstyrrede kriminelle. Hovedkritikken mot den var at påtalemyndighetene mente de innsatte ikke var friske nok til å forstå hva de gav sitt samtykke til i de tilfellene hvor samtykke faktisk forelå. Wiseman på sin side hevdet at han hadde de nødvendige tillatelsene fra institusjonens ledelse, som i juridisk forstand fungerte som verge for de innsatte. *Titicut Follies* er en film som er svært kritisk til asylets behandling av de innsatte, og Wiseman mente derfor at rettsaken var politisk motivert.

Wiseman tar ifølge Pryluck for lett på samtykket. Blant annet er han kritisk til Wisemans praksis med noen ganger å få samtykke på film istedenfor papir. Dessuten venter han ofte til etter han er ferdig med å filme før han ber om samtykke. Særlig dette siste gjør det vanskelig for aktørene å vite hva de er med på, og hvordan de fremstilles. Med andre ord kritiserer Pryluck Wiseman for å få sine aktørers samtykke uten egentlig å informere dem om hva de deltar i. Aktørene er ikke klar over de mulige konsekvensene ved filmingen, og i alle fall ikke *før* filmingen begynner.

I mine øyne ser Pryluck bort fra mange praktiske problemer ved dokumentarproduksjon, særlig når han krever samtykke i forkant av filming. Det er en god rettesnor at man forsøker å sikre seg dette, men noen ganger skjer uventede ting som vil forsvinne om man ikke filmer dem. Det finnes derfor unntak som kan forsvares. Å rette fokus mot dokumentaristers mer eller mindre bevisste forhold til hvordan de behandler sine aktører er likevel viktig. Hvem eier bildene i en dokumentar? Hvilke rettigheter har aktørene når det kommer til fremstilling av en selv? Hvilke konsekvenser har dokumentarfilmer for dem som deltar i dem? Pryluck kritiserer regissører generelt for det han oppfatter som en systematisk likegyldighet til de etiske problemene knyttet til deres yrke.

“What is the boundary between society’s right to know and the individual’s right to be free of humiliation, shame, and indignity?” (1976: 260). Dette er kjernen i Prylucks bekymringer. Fra samfunnets side kan regissører stilles til ansvar for det budskapet filmene fremmer, mens ansvaret overfor aktørene er som regel overlatt til regissørenes egen samvittighet. Til grunn for publikums rett til å vite ligger det en misforståelse om at et bildemateriale fordrer en bestemt historie, mens det i praksis kan brukes til å fortelle en rekke historier, mange av dem uforenlige med hverandre. For eksempel beskriver Bill Nichols hvordan videomaterialet som viste fem Los Angeles-politimenn som gikk løs på Rodney King ble brukt av politimennenes forsvarsadvokater, som i første omgang sørget for å få dem frikjent. På grunn av politisk press ble dommen omgjort i ankesaken noen måneder senere (Nichols 1994:17ff). Den første domsavsigelsen viser imidlertid problemet å betrakte bilder som bevis, fordi bilder ikke viser f.eks. motivasjon. Dermed er de åpne for mange ulike fortolkninger.

Brian Winston viderefører Prylucks bekymring for filmskaperes manglende evne til å ta moralsk ansvar for sine aktører (1995:220ff). Mediene er i dag i enda større grad enn på 70-tallet styrt av en markedslogikk. Samtidig er filmskaperes moralske (og i visse tilfeller juridiske) ansvar for filmenes aktører fremdeles nærmest udefinert. I motsetning til vitenskapelige eksperimenter, der etikken er nedfelt i lov, er dokumentaristers juridiske plikter så uklart definert at det i ettertid ofte er vanskelig for aktører å forsvare seg. Winston gjennomgår britisk og amerikansk lov, og trekker fram to forhold som dekker dokumentaristers ansvar og rettigheter. På den ene siden har en filmskaper et forhold til aktøren (samtykke), og på den andre siden et forhold til selve opptaket (copyright). Copyright er godt ivaretatt, fordi loven baserer seg på et materialistisk verdisyn, og derfor erkjenner eierskapsforholdet mellom bildetager og bilde uten store problemer. Den bildet refererer til er derimot dårligere stilt.

Informert samtykke i vitenskapelig sammenheng er nedfelt i britisk lov. Krav om samtykke fra aktører i dokumentarfilm er derimot løsere definert, og betraktes fra et juridisk ståsted som en kontrakt (Winston 1995: 221). Denne kontrakten innebærer i de aller fleste tilfeller at aktørens eierskap av bilder og lyd skrives over til filmskaperen, mot et minimalt vederlag.³ Kontrakten sier som regel ingenting om hvordan bildene kan brukes, og filmskaperen står stort sett fritt, så lenge hun følger de juridiske begrensningene for ytringsfriheten nedfelt i det gjeldende lands lov.

Winston ser i likhet med Pryluck uklarhetene rundt de etiske forholdene som et av dokumentarens hovedproblem. Han anklager den griersonske tradisjonen for å skyve dette under teppet ved å definere dokumentarister som “selective and thus creative, creative and thus artistic, and artistic and thus, to a certain extent, absolved from the everyday norms of moral and ethical behaviour” (1995: 24). Winston viser hvordan den griersonske retorikken om filmskaperen som kunstner lever videre i ulike former innen

³ I læreboken *Directing the Documentary* (2004: 253f) gir Michael Rabiger et forslag på utformingen av en typisk samtykkekontrakt (som han kaller Personal Release Form). Han formaner: “Have personal release forms ready for participants to sign immediately after their filming is complete. No signature is valid without the \$1 minimum legal payment, which you solemnly hand over as symbolic payment.”

alle de store dokumentarbevegelsene i forrige århundre. Han nøler likevel med å kreve et lovverk som begrenser dokumentaristenes handlingsrom i forhold til samtykke, fordi han er bekymret for begrensning av ytringsfriheten. Imidlertid ønsker han en større bevisstgjøring omkring disse problemene og selvjustis blant dokumentaristene selv (1995: 241).

Et etisk dilemma ved dokumentarfilmenproduksjon er at dokumentarister på samme tid er ansvarlig for å beskytte sine aktører og for samfunnets rett til å vite. Disse to etiske ansvarsområdene er med på å gi dokumentarfilmen sin legitimitet. Samfunnets rett til å vite er en vanlig legitimering av filmer som har til hensikt å avsløre en institusjon eller en kritikkverdig samfunnspraksis. Winston avskriver på sin side denne argumentasjonen fordi han mener at

in its most journalistic investigative mode, documentary *wants* participants to pay costs. The purpose of the enterprise in such cases is precisely to expose misfeasance or worse and exact, if not punishment, then at least strong reaction. This end is deemed automatically to justify the means, even if the means include subterfuge (1995: 235)

I andre filmer vil hensynet overfor filmens aktører veie tyngre, f.eks. ved anonymisering av utsatte personer, selvsensur og lignende. Selv om det er gode grunner til å produsere dokumentarer etter slike etiske retningslinjer, kan det føre til problemer med å få dem distribuert. Ved siden av å mangle det appellerende elementet som pirrer tv-kanalenes innkjøpsavdelinger, bryter slike filmer til en viss grad med journalistiske konvensjoner, som polarisering og personifisering av saker. Ved å ta hensyn til aktørene risikerer dermed filmskapere at filmene ikke vises.

“I come from Canada, where we solve all our
problems with sarcasm.”
-Geoff Berner

“I’m here to fight for the truth, and justice,
and the American way.”
- Superman

3. Struktur og rollefordeling i Moores filmer

Mange vil hevde at dokumentarfilmens grunnleggende struktur er argumentet. Selv om mange dokumentarer fremmer argumenter, har de ofte strukturer som minner om dem vi finner i fiksjonsfilmer. Ifølge Robert Brent Toplin var Michael Moore allerede fra *Roger & Me* innstilt på at filmens mål var å oppildne folk. “The film should not leave people in despair, he stated, because ‘despair is paralyzing.’ Anger would serve better to excite demands for reform” (Toplin 2006: 20). Toplin påpeker videre hvordan Moore fra starten valgte en underholdende form på sine filmer. “Moore sensed that levity would keep audiences watching his picture and absorbing its lessons, whereas a totally serious movie seemed unlikely to hold viewers’ attention and arouse their interest over a two-hour period.” (2006: 22)

Narrativisering er en vanlig strategi innenfor journalistikken og det er liten tvil om at Moores journalistiske bakgrunn har bidratt til den måten han strukturerer sine filmer på. Journalistikken benytter seg gjerne av enkle, konkrete fremstillinger hvor abstrakte saker representeres av konkrete personer. Moore bruker både journalistiske fortelleformer og elementer hentet fra fiksjonsfilm og -fjernsyn.

De tradisjonelle nyhetskriteriene – tilspissing, forenkling, polarisering, identifikasjon, konkretisering og personifisering – er alle med på å karakterisere hvordan Moore argumenterer i sine filmer. Disse kriteriene er nært knyttet sammen, og kan være vanskelig å skille fra hverandre. Polarisering – det å fremstille en sak som en strid mellom to tydelig definerte og motstridende parter – er f.eks. en spesifikk form for forenkling. Denne typen forenkling krever gjerne at man lar personer stå for disse

motstridende partene – personifisering – fordi sakene i seg selv blir uhåndgripelige. Moore bruker personifisering som en klar strategi. Dette er også noe vi finner i fiksjonsfilmer. Slik en fiksjonsregissør caster skuespillere, bruker Moore mye tid på å plassere sine aktører i mer eller mindre klart definerte roller i sine dokumentarer.

Rollefordeling er langt mer vanlig i dokumentar enn man skulle tro. Michael Rabiger *Directing the Documentary* (2004) er en innføring i dokumentarproduksjon. Rabiger fremhever dokumentaristers jobb som noe mer enn bare å speile verden:

A mirror does that, reflecting what it sees in a value-neutral and uninflected way that would be utterly banal in an artwork. You want your story to contain the characters, passions, atmospheres, and struggle proper to any human tale, but your film must reveal something more or different about your subject than people expect. The key lies in going beyond a sociological rendering. You must adopt the vision of the poet or dramatist who sees how the constants of myth and legend are regenerated in everyday life, and who looks for poetic meanings. (2004: 229)

For enklest mulig å gjøre dette anbefaler Rabiger at man i forarbeidet med dokumentaren tilegner de ulike aktørene metaforiske roller, og gir disse rollene eksplisitte navn. Slik rollefordeling har vært et vanlig virkemiddel i dokumentaren siden starten.

I *Nanook of the North* (1922) fremstiller Robert Flaherty jegeren Nanook som en “noble savage”. Filmen heves fra å være en eksotisk skildring av en annerledes livsstil til en skildring av menneskets kamp mot naturen (Sørenssen 2001: 69ff). Også direct cinema-bevegelsen fremstiller sine aktører i bestemte metaforiske roller. Paul Brennan representerer i *Salesman* (Albert og David Maysles, 1969) den mislykkede selgeren som ikke klarer å leve opp til den moderne verdens press om resultater. Maysles-brødrenes observerende teknikk var ingen hindring for å skape denne fremstillingen i klipperommet. I tillegg til å representere seg selv, personifiserer Brennan en rekke mennesker i samme situasjon.

Slike personifiseringer kan synes uunngåelige. Personifisering aktiveres både som strukturerende prinsipp for regissører og som lesningsskjema for publikum. Hvordan man bruker aktørene kan imidlertid variere mye fra filmskaper til filmskaper. Som Maysles-brødrene kommenterer Moore problemer i det moderne samfunn ved å vise til dem som

rammes av problemene, samtidig som han bruker personifisering på en mer konfronterende og aktiv måte.

Quest

I *Roger & Me* er filmens røde tråd Moores (umulige) jakt på et intervju med General Motors styreformann Roger Smith. Det norske ordet “jakt” har en del uheldige konnotasjoner, så jeg velger å bruke det engelske *quest*. I fiksjonelle fortelleformer gir dette begrepet assosisjoner til en søken over lang tid som gjerne innebærer mislykkede forsøk. Det har en klang av legende knyttet til seg, og queststrukturen er også vanlig i fiksjonsfilmer i eventyreren. Queststrukturen har en lang historie, fra legendene om Kong Arthur og hans riddere av det runde bord til Hollywoods storslåtte eventyrfilmer. Denne strukturen engasjerer publikum særlig fordi nye overraskelser venter rundt hvert hjørne. Publikum vet sjelden mer enn helten, og blir dermed “med på” hans eventyr.

Queststrukturen fordrer to helt essensielle karakterer, helten og hans motstander. I løpet av filmen blir det klart at Moore har tatt på seg rollen som helten. Moore er folkets helt, og hans styrke er evnen til å gå steder hvor vanlige folk ikke har tilgang. Sammen med kamerateamet kan han utfordre maktens menn på vegne av sitt publikum. *Roger & Me* er som nevnt Moores første film, og verken han eller publikum var i utgangspunktet forberedt på rollen han skulle spille i filmen. Ifølge kommentarsporet til DVD-versjonen var det ikke opprinnelig meningen at Moore skulle opptre på skjermen:

When I first started shooting this film, I had no intention of putting myself in it. This all sort of happened by accident. In part because in the beginning I would accidentally be in frame. Then I did more of that and it seemed to make them more comfortable if I was willing to have myself filmed, then people were okay being filmed. (*R&Mkomm*, 0:53:15)

Moores opptreden er gjennomgående et av de mest karakteristiske trekkene ved hans filmer. Som “stand-in for all the other Joe Schmoes out there who don’t get to make movies, don’t get to have WB distribute their work or whatever” (*R&Mkomm*, 0:55:30), er Moores hellige gral i *Roger & Me* noe ganske annet enn Kong Arthurs. Moore leter etter svar. Hvorfor er arbeidernes situasjon i USA så vanskelig? Hva er grunnen til at store selskaper ikke reguleres av myndighetene? Hva skjedde med demokratiet?

Istedenfor faktaorienterte argumentasjonsmåter som statistikk og samfunnsvitenskap, belyser Moore spørsmålene ved hjelp av spillefilmens språk. Han skaper et univers der byen Flint representerer en rekke byer, hvor Moore selv representerer arbeidere over hele landet, og hvor Roger Smith er skurken, som representerer toppsjefene som gjør seg rike på andres arbeid.

Roger & Me struktureres rundt jakten på Roger Smith. Filmen har en mengde digresjoner, men føyes sammen i de partiene som handler direkte om denne jakten. Disse questpartiene er få, og tidsmessig utgjør de ikke en stor del av filmen, omtrent tolv minutter fordelt på seks sekvenser. Questet er det enkleste elementet i filmen, fordi det i motsetning til de andre elementene er et eksplisitt definert og konkret prosjekt.

Moore-karakteren etableres svært tidlig i filmen, blant annet med bilder og anekdoter fra Moores barndom. Som for mange familier i Flint definerer General Motors store deler av familien Moores selvforståelse, noe som understreker hvor viktig hjørnesteinsbedriften tidligere var for byens innbyggere. På en høyst personlig måte beskriver han noen nøkkeltidspunkt i General Motors' historie. I den innledende montasjen introduseres også flere av filmens biroller, blant andre Pat Boone og Bob Eubanks. Disse karakterene fremstilles i et nostalgisk og idealiserende lys, nærmest som symboler på en svunnen gullalder. Senere i filmen klarer de ikke å leve opp til disse imagene, og dette fører til at de stilles i et dårlig lys, som blir forsterket av kontrasten til hvordan de tidligere fremstod.

Konturene av Moores rollefigur begynner å tre fram etter omtrent fem minutter. Han forteller hvordan han hadde fått en avisjobb for *Mother Jones* i San Francisco, og ønsket å skrive om saker han synes var viktige. Da han ville plassere en arbeider på forsiden av bladet fløt begeret over. "The owner wasn't amused, and declared that California and I were a mismatch, just before he offered me my free U-Haul back to Michigan." (*R&M*, 0:05:45) Moore var villig til å ofre sin egen jobb for å fronte en sak han trodde på, og han nølte ikke med å si imot ledelsen.

Syv minutter inne i filmen introduseres filmens antagonist:

So this was GM chairman Roger Smith, and he appeared to have a brilliant plan. First, close eleven factories in the US, then open eleven in Mexico where you pay the workers 70 cents an hour. Then, use the money you saved by building cars in Mexico to take over other companies, preferably high tech firms and weapons manufacturers. Next tell the Union you're broke and they'll happily agree to give back a couple of billion dollars in wage cuts. You then take that money from the workers and eliminate their jobs by building more foreign factories. Roger Smith was a true genius. (*R&M*, 0:07:10)

Etter knappe åtte minutter er både helten og skurken introdusert og etablert, og filmen beveger seg over i sin hoveddel. Med en bittersøt sekvens der arbeiderne på bilfabrikken jubler idet den siste bilen settes sammen, noe som i virkeligheten er deres siste arbeidsdag, forsøker Moore (etter elleve minutter) for første gang å få tak i Roger.

Denne sekvensen er den første av en type som har blitt et varemerke for Michael Moore, og som jeg ser nærmere på i femte kapittel. Sammen med et kamerateam dukker han uannonsert opp i resepsjonen til General Motors' hovedkontor i et forsøk på å komme i kontakt med Roger. "My mission was a simple one: To convince Roger Smith to spend a day with me in Flint and meet some of the people who were losing their jobs" (*R&M*, 0:10:50). Forsøket er forutsigbart nok mislykket, og han forteller oss at han reiser tilbake til Flint. I virkeligheten klipper han tilbake til et intervju han allerede har vist. Hvorvidt dette intervjuet fant sted før eller etter besøket hos General Motors er uvesentlig. Dette eksemplifiserer de kronologiske og sekvensielle feilene som han ble kritisert for, bl.a. av Harlan Jacobsen (1989). Kommentarstemmen gir inntrykk av at rekkefølgen i filmen er lik kronologien i virkeligheten. Som vi så i kapittel 2 skilte Plantinga mellom rekkefølge og kronologi. Ifølge dette perspektivet er Moores manipulasjoner av tidslinjen i prinsippet legitime fordi det handler om en strukturering av stoffet. De påstår ikke automatisk noe om kronologien i virkeligheten. Manipulasjonene blir likevel betenkelige når Moore fremstiller dem som om de gjenspeiler virkelighetens kronologi.

I filmens siste minutter klarer Moore til slutt å få et ord med Roger Smith. Konfrontasjonen som følger (*R&M*, 1:21:05) er ikke den seieren den kunne ha vært. Moore avvises etter få sekunder, og hele scenen kunne vist at questet var mislykket. I filmen brukes den derimot som en slags seier. Moore beviser sitt poeng, som er at styreformannen i General Motors er så isolert at det er umulig for vanlige folk å nå inn til ham. Moores misjon er egentlig ikke å overtale Roger til å gjenopprette arbeidsplassene i

Flint. Han vet at dette ville vært et umulig prosjekt. Derimot ønsker han å oppildne folket og provosere dem til å reagere, og det mislykkede møtet med Roger Smith er dermed kronen på verket.

Road movie

Det skulle gå lang tid før Moore produserte sin neste film, og filmen ligger også langt unna *Roger & Me* i fortellestruktur. *The Big One* (1997) er langt mer fragmentert og mangler den strukturelle røde tråden i *Roger & Me*. Dessuten har filmen ingen klar antagonist, men sprer isteden “skylden” utover de mange selskapene Moore kritiserer. Dette er delvis av praktiske grunner, fordi Moore ikke kommer i kontakt med ledelse, og delvis av strukturelle, fordi filmens episodiske struktur forhindrer Moore i å gå like dypt som han gjorde i *Roger & Me*.

Mens General Motors og Flint var sentrale i *Roger & Me*, utvides perspektivet i *The Big One* til å gjelde flere selskap over hele USA. På mange måter er strategien fra *Roger & Me*, der Moore brukte et konkret eksempel for å illustrere en riksdekkende trend, smidigere enn den kaotiske og ufokuserte argumentasjonen i filmen *The Big One*. Dette er nok en av grunnene til at filmen er Moores minst sette og omtalte. Filmens foranledning er en signeringsturné Moore skulle gjøre i forbindelse med utgivelsen av boken *Downsize This*.

Moore-karakteren er helt essensiell også i denne filmen, og det levnes ingen tvil om hvem som er hovedperson. Strukturelt er filmen klart inspirert av road movien, ikke minst fordi Moores reise er filmens (litt tynne) røde tråd. I road movien står nettopp reise-motivet sentralt, mens reisens mål (og filmens slutt) ikke nødvendigvis er like viktig. Road movie er i utgangspunktet en fiksjonsfilmgenre som særlig ble populær fra 1960-tallet og utover. Filmene fortelles gjerne på en oppstykket måte, der scenene ofte står sterkt enkeltvis, men hvor helheten ikke nødvendigvis henger like godt sammen.

Easy Rider (1969) er et typisk eksempel på en road movie. Filmens skildrer Wyatt og Billy, to unge motorsyklister, “who went to look for America but couldn’t find it

anywhere”. I tillegg til å være en fragmentarisk reise gjennom landet, peker denne filmen også på et annet viktig trekk ved road movien. Som et produkt av den amerikanske etterkrigskulturen beskjeftiger den seg ofte med granskning av nettopp sin egen tids kultur. Som mange av disse filmene, ender *Easy Rider* ulykkelig. De to hovedpersonene dør en meningsløs død der ute på landeveien uten å finne det de lette etter. Et tilbakevendende tema i genren er at det idealiserte Amerika er en nostalgisk utopi som ikke kan finnes.

Tittelen *The Big One* spiller på en scene i filmen der Moore snakker på radioen om USAs imageproblemer (*TBO*, 1:10:00). I en humoristisk tone erklærer han at United States er et dårlig navn på landet, og at det burde byttes ut med “The Big One”. Filmens tittel kan derfor oversettes til “USA”, og dens mange fragmenter omhandler også i bunn og grunn jakten på det sanne Amerika.

Road movie-strukturen er bedre etablert i dokumentarformatet enn queststrukturen. En dokumentarisk road movie-form som er spesielt utbredt er turné-filmer. Dette er gjerne filmer i *rockumentary*-genren der dokumentarister følger en gruppe eller en artist på turné. Eksempler på slike turnéfilmer er *What's Happening! The Beatles in America* (1964) og *1991: The Year Punk Broke* (1992). I prinsippet er det ingen grunn til at turné-filmen skal begrense seg til å skildre populære musikere, og *The Big One* er et eksempel på at genren kan overføres til andre former for opptreden enn rockekonserten.

Turné-filmens appell er live-opptredener med artister, men også det å se sine idoler i uformelle og ofte morsomme situasjoner bak scenen. Moore strukturerer *The Big One* etter en lignende logikk. Filmene viser en rekke opptredener med Moore. I motsetning til musikkartister har Moore to måter han kan opptre på. Når han står på scenen på forskjellige universiteter og lignende, fremfører han det som for enkelhets skyld kan kalles standup-komikk, og dette er sammenlignbart med konserter. Foruten scene-opptredener kan Moore opptre ved å ta med seg kamerateamet sitt og provosere fram konfrontasjoner. Denne siste typen sekvenser skiller *The Big One* fra de mer stjernefokuserte turné-filmene, og trekker paralleller til fiksjonelle road movier. På samme måte som Wyatt og Billy i *Easy Rider* er Michael Moore en rebell som leter etter

Amerika. Hans utgangspunkt er at landets sanne ansikt er å finne hos arbeidere og arbeidsledige.

Hver by Moore besøker gir muligheter for nye sekvenser og påfunn. Mangelen på noen klart definert motstander for Moore-karakteren gjør at hvert sted får sine egne antagonister. Men istedenfor den personifiserte (og utilnærmelige) motstanderen fra *Roger & Me*, er motstanderne i *The Big One* i all hovedsak informasjonsmedarbeidere og resepsjonister ved de forskjellige selskapene Moore besøker. Deres relative ubetydlighet gjør dem ikke til verdige motstandere, men til håndlangere for de virkelige skurkene. Også dette er med på å gi filmen svakere gjennomslag enn *Roger & Me*.

Mot slutten redder Moore seg nesten inn ved å få audiens hos styrelederen for Nike-konsernet, Phil Knight. Men den fragmentariske filmen sparker i for mange retninger og klarer ikke å inkorporere Knight som den skurken den mangler. Dessuten fremstår han på ingen måte slik man forventer at “de slemme” skal gjøre. Selv om han ikke gir etter for Moores innstendige forespørsler om å reise til Indonesia eller stifte en fabrikk i Flint, kommer han gjennom sekvensen med æren i behold.

Alt i alt sitter man igjen med inntrykket av at det skjedde så mye i løpet av den tre måneders lange turnéen at klipperen og Moore har vært nødt til å velge bort mesteparten. Særlig bygger en montasjesekvens mot slutten opp under dette inntrykket. I sekvensen leveres den ene punchlinen etter den andre i et heseblesende tempo, mens Michael Moore forflytter seg fra by til by.

Hva så med slutten? Ender *The Big One* i samme negative tone som mange road movier? I den aller siste sekvensen møter vi igjen noen ansatte ved bokhandlerkjeden Borders som har klart å fagorganisere seg til tross for ledelsens motstand. Rett før dette skjer, har Moore klart å overtale Phil Knight til å donere penger til Flints skoler, og fordi han nekter å slutte filmen i en negativ tone plasserer han disse to håpefulle scenene på slutten. “It kinda gave me a good feeling, them realising we’re all in the same boat. If things are gonna get better, it’s gonna happen right here” (*TBO*, 1:25:30).

Underholdningsjournalistikk

The Big One var et på mange måter et unntak i Moores filmatiske produksjon. Filmens fragmentariske struktur og tematikk har mer til felles med hans to tv-serier, *TV-Nation* og *The Awful Truth*, enn med hans andre filmer. Med *Bowling for Columbine* gjeninnførte Moore den strukturerende røde tråden som var styrken til *Roger & Me*. Samtidig er filmen til tross for Moores typiske humoristiske og samfunnskritiske tone, et skritt i retning av en mer tradisjonell dokumentarisk fremstillingsform. Strukturelt minner den om fjernsynets undersøkende journalistikk: problemet presenteres, granskes fra forskjellige perspektiver og en løsning foreslås. Amerikansk fjernsyn har en rekke programposter for denne typen dokumentarer, med *60 Minutes* som en av de mest populære representantene.

60 Minutes har vært gjenstand for mye kritikk i sine mange år på skjermen, både akademisk og i pressen. Særlig har kritikken gått på at programmet har en tabloid og tendensiøs praksis. Michael J. Arlen kritiserer i artikkelen “The Prosecutor” (1988) Dan Rathers fra *60 Minutes* for hans aggressive intervjuetnikker. Arlen går gjennom en eksposé om prostitusjon og korrupsjon i småbyen Rock Springs, Wyoming. Han påpeker usannheter i Rathers’ argumentasjon, og påviser hvordan han skaper nyheten så å si fra ingenting ved hjelp av halvsannheter, utelatelser og retoriske grep. Prisen betales av en uskyldig lokalpolitiker som blir nødt til å frasi seg sitt verv. Arlen stiller spørsmål ved hvordan *60 Minutes* blander nyheter og underholdning, og presenterer selve prosessen å samle inn data som viktigere enn nyheten selv.

Lignende kritikker er fremsatt mot flere av Moores filmer, ikke minst *Bowling for Columbine* der underholdningsaspektet har blitt kritisert. *Roger & Me* er den av Moores filmer som best lar seg sammenligne med *Bowling for Columbine*, men forskjellene er påfallende. Mens han i *Roger & Me* bruker en mengde observerende materiale, ispedd arkivklipp og stunts, er den observerende holdningen stort sett fraværende i *Bowling for Columbine*. Moore har imidlertid her et langt mer aktivt forhold til bruk av arkivmateriale. Dette stammer fra mange forskjellige kilder: hjemmevideoer, overvåknings-

kameraer, reklamer, filmklipp og nyhetssendinger. Han unngår også de deltagende strategiene fra *Roger & Me*, der han bl.a. fulgte sheriffen over en lengre periode.

Strukturen som velges påvirker argumentet som fremstilles. I *Roger & Me* ville Moore vise fram en virkelighet han mente ikke ble dekket av fjernsynskanalene. *Bowling for Columbine* har en klarere argumentativ struktur. Med skolemassakren på Columbine High som konkret eksempel, undersøker Moore sammenhengen mellom USAs høye drapstall og den dominerende rollen vold og våpen spiller i amerikansk kultur.

Som i *Roger & Me* velger Moore seg en motstander. Denne gangen er det skuespilleren Charlton Heston, som er en profilert forkjemper for amerikaneres rett til å bære våpen og president i våpenforeningen National Rifle Association (NRA). Heston og Moore har visse fellestrekk. I tillegg til at begge er fra Michigan og medlemmer av NRA, innehar de en stjernestatus som de bruker til å hevde et politisk standpunkt. Slike parallelle trekk mellom protagonist og antagonist er vanlig i mange fiksjonsfilmgenrer. Moore understreker denne parallellen ved å klippe sammen bilder av Heston (fra en film) og seg selv slik at de tilsynelatende jakter på hverandre.

Til forskjell fra *Roger & Me*, der han angrep et selskap (General Motors), er ikke *Bowling for Columbine* et angrep på NRA, men på trekk ved den amerikanske kulturen. Selv om Moore konfronterer Heston i filmens slutt, legger han ikke skylden verken på ham eller på NRA. Han starter filmen med å etablere problemet. Våpen finnes overalt i USA, og Moore illustrerer det ved å åpne en konto i en bank som tilbyr et gevær som velkomstpremie. Gjennom reklamer, gamle hjemmeopptak, nyhetssendinger og intervjuer viser han noe som kan sees på som en usunn kulturell fascinasjon av våpen. Etter omtrent 15 minutter begynner han å pense seg inn mot gjerningsmennene bak Columbine-massakren, gjennom intervjuer med to ungdommer som tidligere hadde gått på skole med den ene av dem. Dette intervjuet introduserer også det offentlige Amerikas reaksjon på massakren: stigmatisering av allerede fremmedgjort ungdom. Dette er et tema som blir utforsket senere i filmen.

Etter omtrent 20 minutter introduseres Littleton, byen der Columbine High School ligger. Byen introduseres som en helt vanlig amerikansk forstad, så Moore antyder på denne måten at massakren kunne skjedd hvor som helst i USA. Et annet gjennomgående tema er parallellene Moore trekker mellom amerikansk utenrikspolitikk og slike våpendrap. Moore retter fokus mot dette forholdet gjennom Lockheed Martin, en at USAs største våpenprodusenter, som har en fabrikk i Littleton. Etter 28 minutter beveger Moore seg over i en ny fase av filmen ved å skildre selve Columbine-massakren. Denne konkrete hendelsen representerer de mange drapene som finner sted årlig. I forbindelse med denne sekvensen dukker Charlton Heston igjen opp, denne gangen på et NRA-møte i Littleton få dager etter massakren.

Amerikanske medier var raskt ute med å lete etter syndebukker for den tragiske massakren ved Columbine. De vanligste synes å være voldelige dataspill, filmer og rebelsk rockekultur. Moore ser på alternative syndebukker. Kan president Bill Clintons bombing av Kosovo ha påvirket drapsmennene? Han latterliggjør mediene for å søke enkle svar på vanskelige spørsmål. Er ikke bowling en like plausibel årsak til volden? Hva skiller USA fra andre land, spør Moore. Hans argumentasjon er basert på tall som viser at USA årlig har langt flere drap enn andre land. De lettvinde svarene tilbakevises, det ene etter det andre. Etter omtrent 50 minutter presenterer Moore endelig sin egen hypotese: frykt og rasisme. Mediene bygger opp om en kultur av frykt, og av mange oppfattes våpen som den eneste måten å sikre seg på. Etter en utlegning om flere grufulle drap, der skylden var blitt lagt på ikke-eksisterende svarte menn, presenterer Moore hypotesen i klartekst: “You know, the thing I love about this country of mine is that whether you’re a psychotic killer or running for President of the United States, the one thing you can always count on is White America’s fear of the Black Man” (*BFC*, 0:58:20). Han anklager nyhetsmedier og politikere for et overdrevet fokus på trusler, og disse truslene holder det amerikanske folk i en tilstand av kontinuerlig frykt. Derfra undersøker Moore fryktens rolle i amerikansk kultur, gjennom å se på årsaker til, og virkninger av, frykten.

Mot avslutningen forsvinner litt av argumentets fokus. Moore tar med seg to ungdommer som ble skutt på Columbine til K-Marts hovedkvarter for å konfrontere selskapet med det faktum at kulene de har i kroppen var kjøpt lovlig i K-Marts butikker. Det kan virke som han prøver å finne en konkret instans å anklage, men mot slutten av sekvensen blir det klart at det er en annen grunn til å ha med denne hendelsen i filmen. Moore og de to ungdommene lykkes overraskende med å overtale K-Mart til å slutte å selge ammunisjon til håndvåpen. Som i *The Big One* ønsker Moore å avslutte filmen med et budskap om håp, og denne sekvensen er et løfte om at ting kan endres.

I avslutningssekvensen konfronterer Moore Charlton Heston med NRAs oppførsel i forbindelse med Columbine-tragedien og andre temaer han har vært innom i løpet av filmen. Jeg vil se nærmere på dette intervjuet i sjette kapittel, men fra et strukturelt perspektiv representerer det slutten på en bihistorie i filmen. Forholdet mellom Heston og Moore har gjennom det hele vært fremstilt som en form for duell, allerede fra Heston ble introdusert etter omtrent fire minutter. Moore understreker som nevnt tingene de to har til felles, og introduserer deres forhold som en duell ved å klippe sammen bilder på en slik måte at det som virker de jakter på hverandre (*BFC*, 0:04:50). Gjennom hele filmen har Heston dukket opp med jevne mellomrom, men til slutt er det Moore som vinner duellen, og “jager” Heston på flukt. Ved å avrunde filmen på denne måten sluttet sirkelen. Men problemene finnes fremdeles der ute, og Moore “rir inn i solnedgangen”, fortsatt på jakt etter svar. Med sine egne ord: “I left the Heston Estate on top of Beverly Hills and walked back into the real world, an America living and breathing in fear” (*BFC*, 1:51:30).

I *Bowling for Columbine* innføres en ny rolle i Moores filmer: Den gode hjelperen. Mens han tidligere har gått alene i sin jakt på sannhet og rettferdighet, har han nå en rekke støttespillere som hjelper ham å bygge opp argumentet. Blant dem som får uttale seg er film/tv-produsenten Matt Stone (*BFC*, 0:36:40) og rockestjernen Marilyn Manson (*BFC*, 0:43:15). Begge snakker om livet som tenåring i USA, og er klare på at de ikke legger skylden for massakren på ungdommene, men på systemet som skapte dem. Manson nevner også daværende president Bill Clintons krigføring i Kosovo, en tråd Moore ikke følger opp, fordi Heston, ikke Clinton, er filmens antagonist.

Også mindre profilerte personer får sjansen til å uttale seg, for eksempel Tom Mauser, som mistet sin sønn i Columbine-massakren. Mauser opptrer to ganger i filmen. Første gang holder han en protesttale mot NRA-folkemøtet der Heston opptrådte ti dager etter massakren (*BFC*, 0:34:00). Hestons tale kryssklippes med Mausers på en slik måte at publikum oppfordres til å sympatisere med Mauser, mens Heston fremstår som hjerterå. Viktigere er det kanskje at Mauser fungerer som et midlertidig substitutt for Moore i helterollen. Mausers opptreden gir argumentet større tyngde, fordi den viser at flere deler Moores meninger.

Neste gang Mauser opptrer i filmen er i form av et intervju der han snakker om årsakene til USAs høye drapstall (*BFC*, 0:49:30). Mauser innrømmer at han ikke har noe svar. Sekvensen fremmer ikke Moores argument om frykt som kjernen til problemet, men understreker situasjonens kompleksitet. Samtidig fungerer den som en viktig bro i filmen. Mauser avfeier de samme enkle svarene som Moore. I neste scene møter vi for første gang Barry Glassner, som har skrevet boken *The Culture of Fear*, og som har noen forslag til hva svaret kan være.

En sekvens i filmen skiller seg særlig ut hva angår dokumentariske problemstillinger. Animasjonssekvensen som tar for seg amerikansk historie (*BFC*, 0:50:20) er et humoristisk sleivspark til den etablerte versjonen av USAs historie. Den spiller en viktig rolle i Moores argument om rasismens plass i kulturen før og nå. Animasjon er ikke et vanlig element i dokumentarfilm, men heller ikke helt nytt. Ofte brukes det for å illustrere ting som ikke kan vises på andre måter, slik som historiske hendelser. Bruk av animasjon er et klart brudd med metodikken knyttet til observerende og deltagende dokumentar. Mens disse to formene baserer sin argumentasjon på at kamera kan registrere det som skjer på en sannferdig måte, er animasjon fullstendig kontrollert av filmskaperen, og fungerer som en rekonstruksjon. Rekonstruksjon er et virkemiddel med tilknytning til den ekspositoriske modus, og som ved mange tilfeller har vært diskutert som dokumentarisk virkemiddel.

Animasjonssekvensen i *Bowling for Columbine* er interessant fordi Moore her eksplisitt opptrer som historieforteller. Fortellingen han formidler er hans versjon av hvordan

pilgrimmene kom til USA, erobret landet, innførte slaver og flyktet til forstedene idet slaveriet ble forbudt. Sekvensen er fortalt i et heseblesende tempo og i en svært humoristisk tone. Dersom man har et dokumentarsyn som slekter på direct cinema, kan denne sekvensen kritiseres for å være “ikke-dokumentarisk”, fordi bildene ikke har noen referanse i virkeligheten. Direct cinema-regissørene var sterke motstandere av eksplisitt narrativisering, og mange kritikere har overtatt deres normative syn på hva en *god* dokumentar er. Et slikt syn mangler grunnlag i dokumentarfilmens historie, ikke minst p.g.a. rekonstruksjonens plass som etablert virkemiddel innen ekspositorisk dokumentar. Denne sekvensen er en effektiv måte for Moore å legge frem et historiesyn uten å bryte med filmens grunnleggende humoristiske tone.

Eksposé/propaganda

Bowling for Columbine pekte på mange måter fremover mot *Fahrenheit 9/11*. I *Bowling for Columbine* antydte Moore at amerikansk utenrikspolitikk kunne være en påvirkende faktor for drapsmennene ved Columbine-massakren. I tillegg innførte han argumentet om den amerikanske fryktkulturen, som han bygger videre på i *Fahrenheit 9/11*. I *Bowling for Columbine* rettet han en anklagende pekefinger mot George W. Bush og hans stab som han antydte hadde brukt terrorangrepene 11. september til å nøre opp om det amerikanske folks frykt. I sin famøse Oscar-takketale (2003) anklaget han blant annet Bush for å ha stjålet presidentskapet.

We like non-fiction because we live in fictitious times. We live in a time where fictitious election results give us a fictitious president. We are now fighting a war for fictitious reasons. Whether it's the fiction of duct tape or the fictitious 'Orange Alerts,' we are against this war, Mr. Bush. Shame on you, Mr. Bush, shame on you. And, whenever you've got the Pope and the Dixie Chicks against you, your time is up.

Talen er en forsmak på hvordan *Fahrenheit 9/11* skulle behandle Bush-administrasjonen. Den var også med på å legge grunnlaget for den mottagelsen filmen fikk allerede før noen hadde sett den. Filmene tok opp politisk betente temaer, og ingen var i tvil om hva som var Moores agenda.

Fiendebildet av George Bush er noe av det mest karakteristiske ved *Fahrenheit 9/11*. Målet er å sverte ham og hindre at han blir gjenvalgt. Som i alle sine filmer ønsker Moore

at *Fahrenheit 9/11* skal inspirere til handling. Ved hjelp av et utførlig researcharbeid og en mengde arkivmateriale forsøker Moore å belegge sine påstander om Bush. Tittelen *Fahrenheit 9/11* er en referanse til François Truffauts film (basert på en roman av Ray Bradbury) *Fahrenheit 451* (1966). Filmen handler om et undertrykkende samfunn der bøker er blitt forbudt, og skildrer en mann hvis jobb det er å brenne bøker. 451° F er den temperaturen der papir antenner. Moore overfører to viktige temaer fra Truffauts film.

For det første beskriver Moore et Amerika i flammer. Han viser bl.a. hvordan Bush kom til makten tilsynelatende mot folkets vilje. Horder av demonstranter hindrer Bush i å gjennomføre den tradisjonelle spaserturen opp til Det hvite hus på sin tiltredelsesdag. For det andre skildrer han et undertrykket samfunn, særlig med tanke på flyt av informasjon. Delvis gir han presidenten og hans stab skylden for dette, men mediene må også ta sin del av ansvaret. Bokbrenningen i *Fahrenheit 451* er i Michael Moores fortolkning blitt erstattet av et pressekorps som går i flokk, og som lojalt og ukritisk stiller seg bak presidenten. Effekten er den samme som i Truffauts film: undertrykkelse av et helt folk.

Strukturelt slekter *Fahrenheit 9/11* på den journalistiske formen som kalles eksposé. Dette er reportasjer, bøker og artikler av undersøkende og gravende karakter. Eksposéens mål er å avsløre klanderverdige forhold, og den er ofte både overraskende og kontroversiell. Eksposé må ikke forveksles med den ekspositoriske modus. Mens eksposé er en journalistisk form, er ekspositorisk modus en henvendelsesform for dokumentar som kjennetegnes ved en direkte henvendelse til publikum. En eksposé kan derfor henvende seg gjennom den ekspositoriske modus, men en ekspositorisk dokumentar er ikke nødvendigvis en eksposé.

I *Fahrenheit 9/11* plasserer Moore seg stort sett i bakgrunnen av filmteksten. Toplin hevder at produsenten Harvey Weinstein fra Miramax i utgangspunktet var skeptisk til dette:

'You're the star they're coming to see,' he told Moore, urging him to step into the picture in a number of scenes. Moore felt, however, that this story called for a more serious reportorial design than in his previous films. The moviemaker's presence throughout the story could complicate the effort to deliver hard-hitting messages. [...] Moore also recognized that making the president the

butt of jokes would better support his thesis about failed leadership than would trying to turn his own activities into the principal source of humor and thought. (Toplin 2006: 40)

Selv om Moore fra tid til annen opptrer foran kamera, er det sjelden, og mindre påtrengende enn i de tidligere filmene. Hovedsakelig er det en alvorlig og moralsk indignert Moore vi møter i *Fahrenheit 9/11*.

Det ansvaret Moore gir Bush for den situasjonen USA er i, skiller seg på en avgjørende måte fra måten han tidligere har stilt sine motstandere til ansvar. Mens Charlton Heston som representant for NRA måtte stå til rette for organisasjonens lobbyvirksomhet, og Roger Smith representerte kynisk profittmaksimering i det amerikanske næringslivet, er Bush' ansvar på ingen måte symbolsk. Moore mener oppriktig at Bush og hans stab er direkte og personlig ansvarlige for den dårlige håndteringen av situasjonen etter 11. september. Moore setter seg fore å belyse sider av Bush' presidentskap han mener mediene har oversett. Hovedpoenget er planleggingen og gjennomføringen av krigen i Irak, som Moore mener skjedde ut fra andre motiver enn dem Bush-administrasjonen fremla.

Filmen bruker strategier som tilhører den ekspositoriske modusen, f.eks. ved at filmens stemme gir publikum svar fremfor spørsmål. De humoristiske sekvensene er også tonet ned. Filmen preges i langt høyere grad enn de tidligere av en alvorlig og granskende tone. Moore velger å bruke en mengde arkivmateriale fra ulike kilder. Han viser mye fjernsynsmateriale, men også opptak han og andre medlemmer fra produksjonsselskapet har tatt opp.

Fahrenheit 9/11 har blitt kritisert for å være en propagandafilm. I filmen *Fahrenhype 911* (2004), et dokumentarisk svar som søker å tilbakevise *Fahrenheit 9/11*s mange påstander, hevder bl.a. David Kopel at "Eighty years from now, film schools will be studying this as one of the most effective propaganda movies ever made" (*Fahrenhype 911*, 0:56:00). Mens bilder fra Leni Riefenstahls *Viljens triumf* (1935) vises utdyper David T. Hardy, en av forfatterne av boken *Michael Moore is a Big, Fat, Stupid, White Man* (2004):

If you look at *Fahrenheit 9/11* as a work of propaganda, you have to recognize the traditional objectives of wartime propaganda were to convince the enemy that the fight is bloody and awful, it's hopeless, there's no light at the end of the tunnel, and you're fighting for an unjust cause. You're not really fighting for some great principle. You're just making wealthy the plutocrats back home, who are benefiting from your blood. *Fahrenheit 9/11* does all of these things beautifully. (*Fahrenheit 9/11*, 0:57:45)

Hardy påpeker Moores sidestilling av scener som en av hans viktigste propagandistiske teknikker, og nevner eksempelvis en sekvens i filmen der han klipper sammen bilder av hverdagsliv i Bagdad med bomber som faller.

Begrepet “propaganda” (lat. “ting som må utbres eller forplantes”) er et politisk ladet og problematisk begrep. Kunnskapsforlagets fremmedordboks definisjon “agitasjon, arbeid for å utbre en mening” erkjenner ikke ordets negative konnotasjoner, men siden andre verdenskrig er det umulig å bruke det uten disse konnotasjonene. Formmessig er det lite som skiller propaganda fra andre former for reklame, og *Fahrenheit 9/11* har mange av de egenskapene en propagandafilm har. Når kritikere som Kopel og Hardy bruker ordet, er det imidlertid i sin mest negative forstand, og deres bruk inngår som et ledd av en retorikk som søker å bringe filmen i vanry og frata argumentene sin legitimitet.

I forbindelse med *Fahrenheit 9/11* var denne formen for kritikk ikke uvanlig. Ved siden av beskyldningene om propagandering, var det mange som kalte filmen (og Moore) upatriotisk og uamerikansk, og Dan Bartlett, en talsmann for Det hvite hus erklærte at: “It's so outrageously false, it's not even worth a comment” (Rich 2004). Toplin hevder at denne formen for retorikk kan ha bidratt til å diskreditere filmen:

Conservative writers and speakers, Republican politicians, and advocates of President George W. Bush's domestic leadership and foreign policies gave particularly damning assessments. Their efforts to characterize the production as polemical and excessively partisan succeeded to a considerable degree, as did their attempt to cast doubt on the reputation of the filmmaker. (2006: 3)

For å bygge opp sitt argument bruker Moore en del ekspertintervjuer. Til forskjell fra de tidligere filmene er mange av intervjuobjektene han har valgt enige med det grunnleggende argumentet, og filmen får derfor en ganske annen karakter enn de tidligere filmene. Som i *Bowling for Columbine* er ikke Moore alene, men har med seg en rekke

gode hjelpere. På kommentarsporet til *Roger & Me* (som ble spilt inn etter *Bowling for Columbine*) kommenterer han sine vanlige intervjuvalg:

You'll see throughout this film that I don't spend a lot of time talking to people who agree with me. There's no interviews with Union leaders or political activists. I think you learn a lot more letting the other side talk, letting the people that are in charge, in control, have got some money, let them just have their say. I think it illustrates things a lot better than, you know, just me going on with my own polemic, or just finding people who agree with me. Actually, those documentaries are very boring. I don't like to go to them, I don't like to watch them. I wanna go some place, I wanna see things I haven't seen before. (*R&Mkomm*, 0:18:00)

I *Fahrenheit 9/11* har Moore valgt å legge denne metoden til side.

Strukturelt kan filmen deles åtte sekvenser: (1) anslag, (2) 11. september, (3) saudiarabiske interesser i USA, (4) Bush' respons på 11. september og invasjonen av Afghanistan, (5) frykt og frihet i USA, (6) Irak, (7) etter invasjonen og (8) konklusjon.

I anslaget presenterer Moore sin versjon av presidentvalget 2000, da George W. Bush kom til makten. Han retter oppmerksomheten mot uvanlige omstendigheter rundt valget. Blant annet hadde Bush mange nære kontakter som satt i viktige posisjoner i valgadministrasjonen, og Moore antyder at disse kanskje hadde litt ulne lojaliteter. At ingen av demokratene fulgte opp saken skikkelig kan Moore heller ikke forstå. Sekvensen fortsetter med en gjennomgang av Bush' presidentvirke opp til 11. september. Han viser Bush som en uansvarlig og lat president, som er mer opptatt av å spille golf og gå på jakt enn å styre nasjonen.

Anslagets funksjon er å antyde hvilke mentale skjema publikum skal aktivisere for å tolke resten av filmen. Anslaget i *Fahrenheit 9/11* veksler mellom ironi og alvor, noe som går igjen også i resten av filmen. Imidlertid er fordelingen av de to ikke lik som i resten av filmen, og anslaget konsentrerer seg mer om humor enn resten av filmen. Likevel gir anslaget en klar pekepinn til publikum om å aktivisere mentale skjema som tillater både latter og forargelse.

11. september-sekvensen innledes med en lydkuliss, mens bildet er i svart, for så å fokusere på menneskene som bevitnet angrepet og deres lidelse, istedenfor bilder av

bygninger som raser (som vi alle har sett før). Samtidig ser vi Bush sitte i et klasserom i Florida uten å handle. Moore lister opp grunner til at Bush er personlig ansvarlig for at angrepene ikke ble avverget, og presenterer noen av presidentens problematiske forretningsforbindelser, blant annet med en rekke saudi-arabere med antatt tilknytning til Osama Bin Laden.

Den neste sekvensen gransker sammenhenger mellom saudi-arabisk og amerikansk økonomi med særlig fokus på presidenten og hans nære krets. Gjennom et dypdykk i Bush' fortid antydes at hans lojalitet er kjøpt og betalt, direkte og indirekte, av saudi-arabiske forretningsforbindelser. Blant Bush-familiens partnere finner Moore bl.a. flere medlemmer av Bin Laden-familien.

I den fjerde sekvensen viser Moore hvordan Bush-administrasjonen reagerte på terrorangrepene. Særlig viktig i denne sekvensen er det å vise hvordan Bush motarbeider en uavhengig granskning. Ifølge Bush' tidligere sikkerhetsrådgiver, var presidenten allerede fra starten av innstilt på å gi Saddam Hussein skylden for angrepene.

Den femte sekvensen handler om frykt i amerikansk kultur etter 11. september. I *Bowling for Columbine* hadde Moore allerede gransket dette fenomenet, og han kunne anta at mange blant hans publikum kjente det fra før. Denne sekvensen inneholder en rekke morsomme innslag, der særlig absurde utslag av den nye patriot-loven blir trukket fram, først og fremst for å latterliggjøre den. I sekvensens avslutning intervjues en ensom politimann som vokter den 150 km lange kystlinjen i Oregon. Bygger man opp under frykten for å øke sikkerheten? Nei, sier Moore. Målet er at folket skal skremmes til å godta presidentens ultimate mål, invasjonen av Irak.

Disse fem første sekvensene minner ifølge Robert Toplin om forberedelsene til en viktig boksekamp.

During the first half of the entertainment, Moore throws punches in numerous directions, attempting to draw blood from the public corpus of George W. Bush. His goal is to pummel the president's image of dignity and credibility. Moore hopes that the first hour of cinematic assault will undermine the president's reputation for inspired leadership. (Toplin 2006: 91)

Ved å svekke Bush' image søker han å forberede publikum på filmens andre del. Han er langt mer presis og kraftfull i de angrepene som omhandler Irak-krigen. Toplin mener tanken er god, men hevder at den første delen tar for seg for mange tema (2006: 93). Dermed blir mange av angrepene for dårlig dokumentert og for grovt skissert. Denne slagsiden benyttet kritikerne fra høyrefløyen seg av.

Fra og med filmens første Irak-sekvens senker alvoret seg. Bush' krigserklæring kryssklippes med bilder av barn som leker i Bagdads gater. Moore viser et bilde av Irak som ingen av de store nyhetskanalene ville vise før invasjonen. Dessuten antyder han at det er sivile som kommer til å betale prisen for krigen. Dekningen av invasjonen fokuserer på de sivile tapene. Moore fokuserer også på de amerikanske soldatene, og hvordan de sakte mister troen på invasjonen de er med på.

Overgangen til den syvende sekvensen innledes med en smilende George Bush, som på dekket til et hangarskip erklærer at krigen er vunnet. Dette kobles sammen med bilder som er svært annerledes enn bildene av lekende irakiske barn som vi så tidligere i filmen. Sinte folkemengder angriper amerikanske soldater, og vi ser sterke bilder av død og lemlestelse. Krigen er ikke slutt. Moore snakker med soldatene som begynner å bli desillusjonerte, og han ser nærmere på *hvem* disse soldatene er. Jakten på svar fører ham til Flint, der han i en observerende sekvens viser militærets kyniske rekruttering av fattige, unge mennesker.

Nå introduseres også motsatsen til Bush. I *Fahrenheit 9/11* holder Moore seg i bakgrunnen og inntar ikke den vante helterollen. Rettferdighetens krefter representeres derimot av Lila Lipscomb, som mistet sønnen sin i Irak. Vi møter henne for første gang relativt sent i filmen (*F9/11*, 1:33:45), men i filmens siste halvtime er hun en viktig karakter. Lipscomb representerer alle dem som har mistet noen i Irak, og som dermed har en legitim anklage mot Bush.

Hun beskriver seg selv som en stolt amerikaner og understreker sin respekt for flagget og hva det står for. Hun kommer fra en familie av militære, og også denne tradisjonen understrekes i filmen, sammen med hennes beskrivelse av seg selv som en "konservativ

demokrat”. Målet med å understreke disse egenskapene er å gjøre henne så vanskelig å angripe som mulig. Moore selv er et enkelt mål, men Lipscomb kan verken kalles venstreradikal, upatriotisk eller militærmotstander. I tillegg forteller Lipscomb at hun fra starten av var negativt innstilt til dem som protesterte mot krigen. Det var først da hun forstod at de ikke protesterte mot soldatene, men mot grunnlaget for krigen, at hun begynte å forstå. Dette er nok et grep for å understreke legitimiteten til Lipscombs kritikk.

Sekvensen avsluttes av en gråtende Lipscomb foran Det hvite hus, som erklærer at hun endelig har et sted å kanalisere sin smerte og sitt hat. Dette er det nærmeste vi kommer en konfrontasjon mellom gode og onde krefter i *Fahrenheit 9/11*, og selv om hun ikke får konfrontert Bush selv, er det symbolsk sett en sterk scene. Lipscomb håper med Moore at filmen skal sette en strek for dette kapitlet i USAs historie.

I den aller siste sekvensen tar Moore til gatene for å forsøke å få kongressmedlemmer til å sende sine barn til Irak. Han mislykkes selvfølgelig, men istedenfor å brukes som en morsom sekvens, bygger denne sekvensen opp under situasjonens alvor. Filmens konklusjon kommer i form av en lang kommentar på lydsporet som handler om hvordan frihetens pris betales av dem som er dårligst stilt, og som sier at amerikanske myndigheter har sviktet sine soldater. Moore refererer til George Orwells *1984* og den fiktive krigen som pågår i boken. Krigen i boken har en eneste hensikt, og det er å holde folket i en konstant frykt og avhengighet av styresmaktene. Sammenligningen mellom Orwells dystopi og Bush’ USA leder oss ut av filmen.

Kampen mellom gode og onde krefter er et gjennomgangstema i alle Moores filmer. Han er selv en representant for de gode kreftene. I *Fahrenheit 9/11* er hans rolle noe tonet ned til fordel for Lila Lipscomb, som har en legitim anklage mot Bush, og derfor er vanskeligere for motparten å kritisere enn det Moore er. Han er likevel med gjennom hele filmen, både på lydsporet og til en viss grad i bildene.

Moores casting av seg selv i filmene er en form for refleksiv strategi. På den ene siden gjør han publikum oppmerksom på filmens opphav. At det stilles spørsmål ved hans

motiver for å lage filmene har Moore sannsynligvis ingen problemer med, så lenge publikum engasjeres. På den andre siden tillater refleksiviteten at Moore bruker en ironisk tone i deler av filmene. Dermed økes underholdningsverdien, samtidig som han muligens lettere får publikum på sin side.

I *Bowling for Columbine* og *Fahrenheit 9/11* gjør Moore en bevegelse i retning av mer tradisjonell strukturering av stoffet i en argumentativ form. I tillegg forsvinner Moore-karakteren lengre bakover i teksten (særlig i *Fahrenheit 9/11*). Dette gir filmene et mer ekspositorisk preg, selv om de også benytter refleksive strategier, bl.a. gjennom bruken av ironi.

I tillegg til Moores karakter har alle filmene minst en representant for de onde kreftene. Denne strategien er mer vellykket i *Roger & Me* og *Fahrenheit 9/11* enn i de to andre filmene. Det å innføre en motstander til filmskaperen er ingen vanlig dokumentarisk strategi, noe som gjør det relevant å trekke inn perspektiver fra fiksjonsfilmen. Det er også naturlig å se på de andre karakterene som opptrer i filmene i lys av dette. I all hovedsak representerer de enten ofre (*Roger & Me* og *The Big One*) eller gode hjelpere (*Bowling for Columbine* og *Fahrenheit 9/11*).

Bruken av strukturer hentet fra fiksjonsfilm gjør fortellingene underholdende og overføringen av Moores budskap til publikum enklere. Visse kritikere har trukket fram de narrative elementene i Moores filmspråk (sammen med bruken av humor) som en uredelig metode for dokumentarisk argumentasjon. Spørsmålet er om det ikke egentlig er en vanligere strategi enn man skulle tro. Moores filmer bruker temmelig eksplisitte narrative strategier, slik som animasjonen i *Bowling for Columbine*. Dette bryter med direct cinemas syn på dokumentaren som virkelighetsgjengivende, og Moore har følgelig blitt kritisert for uredelighet. Det mange kritikere glemmer er at filmer der de narrative elementene er mindre eksplisitte også manipulerer sitt råmateriale. Narrative strukturer er slett ikke uvanlige i dokumentarfilm. Forskjellen mellom Moores strategier og strategiene bak mer “balanserte” dokumentarer er ingen gradsforskjell, men en forskjell i hvor eksplisitt de narrative grepene gjøres.

“The truth is pain and sweat and payin’ bills and makin’ love
to a woman you don’t love any more. Truth is dreams that don’t
come true, and nobody prints your name in the paper till you die.”
- Cat On Hot Tin Roof

“Truth is not found in science, or on some unseen plane, but by
looking into your own heart.”
- X-files

4. Stemninger, humor og emosjonell appell

Et av Moores mest karakteristiske trekk som filmskaper er den ironiske tonen som preger filmene hans. Humor og andre stemningsappellerende virkemidler utgjør en viktig del av dokumentarfilmers stemme, fordi det legger føringer for hvordan publikum oppfatter det argumentet som fremmes. Humor og ironi er dessuten mektige politiske våpen.

Dokumentarfilm benytter vanligvis humor i liten grad. Istedet har dokumentaren stort sett forsøkt å beholde en alvorlig og nøktern tone. I *Representing Reality* (1991) plasserer Bill Nichols dokumentaren blant offentlighetens “discourses of sobriety”. Typene som regnes blant de nøkterne diskursene ser det som sin funksjon å endre samfunnet:

Science, economics, foreign policy, education, religion, welfare – these systems assume they have instrumental power; they can and should alter the world itself, they can effect action and entail consequences. Their discourse has an air of sobriety since it is seldom receptive to ‘make-believe’ characters, events, or entire worlds (unless they serve as pragmatically useful simulations of the ‘real’ one). Discourses of sobriety are sobering because they regard their relation to the real as direct, immediate, transparent. (Nichols 1991: 3f)

Dokumentarfilm hører sammen med disse andre fordi den ser det som sin oppgave å endre den virkelige verden. Nichols presiserer imidlertid at dokumentarfilmen ikke har blitt opptatt som fullt medlem av denne kretsen. Tilsynelatende skyldes dette filmmediets iboende “ikke-nøkterne” egenskaper.

Som i de andre nøkterne diskurser, er argumentasjon dokumentarfilmens hovedfunksjon (i motsetning til fiksjonsfilmen, som er narrativ). Dette er med på å sette standarden for publikums forventninger til hvordan dokumentarer henvender seg, ikke minst når det gjelder spørsmål om subjektivitet og objektivitet. Den direkte følgen er at kamera som

regel tar et tredjepersonsperspektiv. “Point-of-view shots, shot/reverse shots, over-the-shoulder shots, and other devices for aligning the camera with the perspective of a particular character in order to establish a first-person, more fully subjective rendering of time and space are rare.” (1991: 29) Også humor og ironi faller inn under typen produksjonsfilosofi: “Irony raises in an acute form the question of the author’s own attitudinal relation to his or her subject matter.” (1991: 73) Humor kan skade en dokumentars kredibilitet.

Det finnes filmer som bryter med denne konvensjonen. Luis Buñuels *Las Hurdes (Land uten brød, 1932)* er et svært kjent eksempel på ironisk politisk dokumentar. Filmen viser en sultrammet spansk landsby. Istedenfor en journalistisk tilnærming, velger Buñuel å bruke virkemidler hentet fra reisedagbøker (*travelogues*). Landsbyen presenteres utenfra, med sjarmerende kommentarer og musikk som står i grell kontrast til den nøden bildene viser. Bill Nichols kaller filmen et tidlig eksempel på dekonstruktiv refleksivitet (1991: 72), det vil si en dokumentar som leker seg med dokumentære konvensjoner.

I tillegg til humor preges Moores filmer i stigende grad av alvorligere stemninger. Skillet fant sted i *Bowling for Columbine*, men alvoret spiller en enda viktigere argumentativ rolle i *Fahrenheit 9/11*. Jeg vil se på stemningers rolle i filmene på to ulike plan: et formalt og et funksjonelt. På det formale planet dreier det seg om hvilke virkemidler som brukes, mens det funksjonelle planet beskriver hvordan stemningen virker i filmteksten og i argumentet. Selv om den visuelle siden selvsagt er viktig for å skape stemninger i filmer, vil jeg på det formale planet hovedsakelig konsentrere meg om lydens rolle. På det funksjonelle planet ser jeg også på bildets funksjon som emosjonell indikator, og på montasje og sammenføyning av lyd og bilde. Jeg plasserer disse innslagene under fem brede overskrifter: parodisk nostalgi, absurditeter, avsløringer, kontraster og alvor.

Det formale plan: Bruk av lyd som emosjonelt cue

Roland Barthes diskuterer i artikkelen *Billedets retorik* (1964) forholdet mellom bilder på den ene siden, og tekst og lyd på den andre. Han mener alle bilder har en rekke mulige tolkninger, og innfører to begreper som beskriver hvordan de språklige elementene bidrar

til å klargjøre bildets mening. Forankring (*ancrage*) retter oppmerksomheten mot de denotative bildeelementene og forsøker å hjelpe seeren til å velge “det rette perceptions-niveau” (1964: 48). Tekst og tale som fungerer som avløsning (*relais*) har på sin side et komplementært forhold til bildet. De verbale og visuelle elementene hever meningen opp på et høyere nivå. Avløsningsfunksjonen er ifølge Barthes svært viktig i film, “hvor dialogen ikke har en simpel belysningsfunksjon, men hvor den virkelig får handlingen til at skride frem ved at fordele meninger, der ikke finnes i billedet, i rekkefølgen av meddelelser” (1967: 50).

Barthes legger vekt på dialog, men hans begreper kan like godt brukes på andre former for auditive elementer. Filmlyd kategoriseres gjerne som diegetisk og ikke-diegetisk, bestemt av hvorvidt lyden har forankring i det filmiske univers eller ikke. Jeg kommer ikke her til å gå nærmere inn på diegetisk lyd, fordi forholdet mellom diegetisk lyd og lydens referent i dokumentar er problematisk på samme måte (og av samme grunner) som forholdet mellom dokumentarens bilde og den historiske verden.

Det er særlig to former for ikke-diegetisk lyd som er relevant i analyse av dokumentar-film: kommentarstemme og musikk. Kommentarstemmen ble snart etter introduksjonen av lydfilmen en dokumentarisk konvensjon. Dens evne til å sette fokus på abstrakte saker og perspektiver gjorde den velegnet innen Griersons folkeopplysningsprosjekt, og regnes av Nichols som et definerende trekk ved den ekspositoriske modusen. Film som språk er mindre formalisert enn verbalspråk.⁴ Heller enn å gi presise og entydige budskap er bilder åpnere for tolkning. I kombinasjonen av ord og bilder vil ordene gjerne lede seerens oppmerksomhet til bestemte tolkninger. En av grunnene til at direct cinema-regissørene unnlot å bruke kommentarstemme i sine filmer var nettopp for å gjøre filmene åpnere for publikums egne tolkninger.

En viktig faktor for å påvirke publikums oppfatning av kommentaren i en dokumentar er gjenkjennelse av kommentatoren. Som regel er kommentatorer profesjonelle skuespillere eller eksperter innen det feltet filmen beskriver. Ofte velges kjendiser som publikum kan

⁴ I den grad det i det hele tatt er et språkssystem. Christian Metz konkluderer med at film er et språk, men ikke et språkssystem (Eriksen 2003:19)

ha et forhold til fra før. Michael Moore virker konsekvent som kommentator i sine filmer. Kommentarstemmen får således en refleksiv funksjon i hans filmer, heller enn en ekspositorisk funksjon. Samtidig som dette bidrar til å bygge opp Moores offentlige persona, legger det argumentative føringer på filmteksten. Regissørens rolle som kommentator understreker hans personlige engasjement i prosjektet.

Moore starter alle de fire filmene med historier fra sitt eget liv. I *Roger & Me* forteller han om oppveksten i Flint, om hvordan han flyttet til San Francisco, og om hvordan han returnerte til arbeidsledighet i Flint. Dette fungerer som bakteppe for filmen. Moore presenterer seg selv både som filmskaper og kommentator, og gir et riss av situasjonen slik han oppfattet den ved starten av produksjonen. I *The Big One* får vi en kort “dette har skjedd”-sekvens der Moore forklarer foranledningen for filmen. *Bowling for Columbine* innledes med scener fra Moores oppvekst i et samfunn som favner om våpen, og introduserer også hans NRA-medlemsskap, som vil nevnes igjen senere i filmen. I tillegg til å introdusere fortelleren, er denne sekvensen med på å nyansere seerens oppfatning av Moores forhold til våpen.

De tre første dokumentarene har det til felles at Moore setter seg selv i sentrum allerede fra starten. I *Fahrenheit 9/11* er han langt vanskeligere å få øye på, både i introduksjonen og i resten av filmen. Hvilken innvirkning Moores offentlige persona har på publikums oppfatning er vanskelig å si. Det er rimelig å tro at mange blant publikum kjenner Moore fra før, og kjenner til hans virke som provokatør og maktkritiker. Men valget å stille seg selv i bakgrunnen er langt mer argumentativt begrunnet. Likevel kan Moore ikke forvente at han selv skal bli “usynlig” i filmteksten så lenge han selv virker som kommentator.

Foruten formidling av informasjon er menneskelig tale bestemte handlinger. I kapittel 2 så vi hvordan Plantinga innførte perspektivet at dokumentarfilmens stemme tar en innstilling til det filmen kommuniserer. Dette gjelder også for menneskestemmen, som formidler forskjellige budskap ettersom hvilken innstilling den tar til det som sies. Den viktigste egenskapen som angir stemmens forhold til det talte er toneleiet. Toneleiet er stemmens evne til å farge ord med stemning. Måten noe sies på forteller publikum hvordan de skal forholde seg til det som sies.

Et nøytralt toneleie kan være virkningsfullt der kommentarens viktigste funksjon er å formidle informasjon. En sekvens i begynnelsen av *Roger & Me* (*R&M*, 0:03:00) forteller publikum om Flint og familien Moores tilknytning til General Motors. Med det nøytrale toneleie indikerer han at det som sies er informasjon. Dette er en konvensjonell måte å bruke kommentarstemmen i dokumentarfilmer. Tilsynelatende legger den ikke emosjonelle føringer og derfor vil det som sies ofte oppfattes som fakta, selv når det egentlig dreier seg om meninger.

Moore benytter seg relativt lite av det nøytrale toneleiet. Han bruker stemmen for å formidle to viktige stemninger: humor og alvor. Når Moore bruker den humoristiske kommentarstemmen kan man høre at han smiler mens han forteller. Smil smitter, og selv om publikum ikke ser smilet vil de oppfatte signalet om at det som sies er noe som er morsomt. I introduksjonsdelene til *Roger & Me*, *The Big One* og *Bowling for Columbine* signaliserer Moore, ved å bruke det humoristiske toneleiet, både at sekvensen er humoristisk og at filmteksten i sin helhet (i motsetning til mange dokumentarer) inneholder humoristiske partier. Det er greit å le.

I så henseende skiller *Fahrenheit 9/11* seg fra de andre allerede fra starten. Selv om Moore bruker det humoristiske toneleiet, bruker han også en langt mer alvorlig tone. Han viser publikum at *Fahrenheit 9/11* har et mer alvorlig budskap enn de er vant til fra hans filmer. Det er interessant å merke seg når han bytter toneleie. Han beholder smilet mens han snakker om valgavviklingen. Det råder ingen tvil om at han mener valget var fikset, men stemmen hans indikerer at han ryster på hodet, oppgitt, men ikke overrasket. Derimot skifter han toneleie idet vi ser afro-amerikanske kongressmedlemmer som forsøker å protestere mot valgavviklingen (*F9/11*, 0:03:25). For at klagen skulle vurderes måtte den være signert av en senator, men ingen senator ville signere disse klagene. Moores alvorlige kommentar oppfordrer publikum til å sympatisere med kongressmedlemmene. Til slutt kommenterer han syrlig og indignert: “Not a single Senator came to the aid of the African-Americans in Congress. One after another, they were told to sit down and shut up.” (*F9/11*, 0:05:45)

Den påfølgende scenen skildrer George Bush' innsettelse som president, og tonen på kommentaren er fremdeles alvorlig. Moore signaliserer at denne innsettelsen var en feiltagelse, en tragedie for det amerikanske folk. Hele denne alvorlige scenen får et preg av å være en begravelsesscene, både p.g.a. bildene som viser Washington DC i øsende regnvær, men også p.g.a. den innbitte, alvorstunge kommentaren. Ved rundt syv minutter snur tonen igjen, idet Moore erklærer: "With everything going wrong, he did what any of us would do. He went on vacation!" Vanligvis er publikum bevisste på hva som sies, mens toneleie oppfattes mer eller mindre ubevisst. I det øyeblikket Moore nevner ordet "vacation", skifter han til det humoristiske toneleiet, og i samme øyeblikk spilles en lett og lystig poplåt, "Vacation", som setter en humoristisk grunnstemning for resten av introduksjonspartiet.

I "vacation"-eksemplet er det et samsvar mellom toneleie og det som kommuniseres. Andre ganger bruker Moore stemmen for å skape en kontrast mellom hva som sies og hvordan det sies. Litt senere i filmen finner vi en sekvens som ligner forrige eksempel (*F9/11*, 0:19:50). I en periode var alle amerikanske fly kansellert, og filmen spør hvem som i det hele tatt ønsket å fly. Svaret, "The Bin Ladens", leveres i samme alvorlige tone. Igjen kommer en lystig og kommenterende poplåt på lydsporet, denne gangen "We Gotta Get Out of This Place". Scenen spør hvorfor en rekke prominente saudi-arabere, blant dem medlemmer av Bin Laden-familien, ble fløyet ut av landet kort tid etter terrorangrepene uten å avhøres. Moores alvorlige toneleie i forkant gir en indikator på at scenen ikke skifter stemning til tross for den kommenterende poplåten. Den ironiske sammenstillingen av musikk og handling bidrar likevel til å løfte fram det Moore oppfatter som merkverdig i situasjonen.

Til tross for at kommentaren kan brukes til å legge emosjonelle føringer, ligger ordets styrke i å formidle fakta og argumenter. Musikksporet er derimot svært velegnet for å formidle følelser og stemninger. På samme måte som bilder er musikk et upresist og ustandardisert språkssystem. Publikums tolkning spiller en viktig rolle i møtet med musikken. Konvensjonelle musikalske fremstillinger virker i mange tilfeller som filmskaperen forventer, men de kan ikke garantere at publikum oppfatter "den rette"

følelsen. Dersom filmen ikke rettferdiggjør musikkbruken risikerer man å miste publikum, og noen klisjéer er så oppbrukt at de fort blir ufrivillig morsomme.

Bruk av musikk i dokumentarfilm er ikke uvanlig, men temmelig omdiskutert. Ved sin appell til følelser undergraver musikk dokumentarens legitimitet som en av de nøkterne diskurser. Argumentasjon som støtter seg for mye på publikums følelser kan også kritiseres for å være manipulerende. Sentimentalitet kan oppfattes som en uredelig måte å argumentere på. Michel Chion argumenterer også for at publikum i møte med audio-visuelle tekster ofte ikke oppfatter lyden fordi de konsentrerer seg om bildet. “The consequence for film is that sound, much more than the image, can become an insidious means of affective and semantic manipulation.” (Chion 1994: 34) Som stemmens toneleier bidrar musikk til å farge hele filmteksten. På et formalt nivå kan musikk beskrives med noter og intervaller, osv. Filmmusikk er en bestemt innspilling av et verk, og man kan derfor i tillegg beskrive aspekter ved den innspillingen, slik som instrumentering og fraserings. Jeg kommer ikke til å gå nærmere inn på musikkens formale egenskaper, men derimot se på hvordan Michael Moores bruker musikk for å skape stemninger i sine filmer.

I den grad det finnes noen konvensjonell musikkbruk i dokumentar, er det ledende, “usynlig” musikk slik som den vi finner i fiksjonsfilmer. Moore bruker imidlertid også musikk som eksplisitt kommenterer resten av filmteksten, enten ved å stille den i kontrast til bildene eller ved tekster som spiller på andre ting i filmen. I *Roger & Me* og *The Big One* er usynlig filmmusikk nesten fraværende.

Kommenterende musikk kjennetegnes ved at den er tydelig nok i filmen til at publikum oppfatter den som en del av fortellerstemmen. I Moores filmer er det særlig to faktorer som er avgjørende for at musikk skal få denne plassen i teksten. For det første brukes lite musikk som er spesielt skrevet for filmene hans. Derimot har publikum som regel forutsetninger til å kjenne mye av musikken fra før. For det andre er det gjerne musikk med en vokalstemme, der ordene tiltrekker seg publikums oppmerksomhet og spiller en viktig kommenterende rolle i forhold til bildene.

I *Roger & Me* baserer Moore en montasje på Beach Boys-sangen “Wouldn’t it be Nice?” En tidligere General Motors-ansatt forteller hvordan han under et nervøst sammenbrudd ramlet over sangen på radio, og gråtkvalt forsøkte å synge med på den positive og håpefulle teksten. I montasjen som følger (*R&M*, 0:14:45) bruker Moore sangen sammen med bilder av forfalne hus og igjenspiķrede vinduer. Musikken står i sterk kontrast til resten av fortellingen i denne sekvensen. Men selv om den tillater at man trekker på smilebåndet, er det ikke egentlig latter Moore er ute etter. Denne sangen innfører et mer abstrakt tema som er gjennomgående i store deler av filmen, nemlig naiv og ubegrunnet optimisme. Dette temaet gjentas i de mange velmente rådene fra den lokale eliten og kjendiser fra Flint. Her spiller både gjenkjennelse av sangen og selve sangteksten en viktig rolle for å rette publikums oppmerksomhet mot elementer i fortellingen som vanskelig lar seg vise med bilder alene.

En annen sekvens i begynnelsen av filmen (*R&M*, 0:02:35) spiller på en nostalgisk lengsel etter en enklere tid. Etter en rask gjennomgang av General Motors’ og Flints felles historie, synges en reklamejingle for General Motors over bilder av en parade gjennom byens gater. “The nation’s secret was teamwork,” erklærer sangen i en stolt og patriotisk tone, som understreker hvordan selskapet og arbeiderne *sammen* bygde landet. Moore bruker mye av filmen på å vise hvordan General Motors på 80-tallet tvert imot systematisk utnyttet sine arbeidere og flyktet fra sitt ansvar overfor byen.

En sekvens i *Bowling for Columbine* skildrer USAs utenrikspolitiske medvirkning i statskupp og folkemord de siste femti år. Sekvensen består av en montasje av sterke bilder som viser henrettelser og hauger med lik, satt sammen med tekst som forklarer USAs rolle i situasjonene og antall drepte. Over denne sekvensen ligger Louis Armstrongs “What a Wonderful World”. Den idealistiske teksten settes i kontrast til bildene. På den ene siden fremheves det ironiske, og det som hevdes å være det hykleriske ved amerikansk utenrikspolitikk. På den andre siden settes fokus på menneskelig lidelse, og hvor lett det er å overse grusomme handlinger som foregår langt borte.

Det funksjonelle plan: humor og alvor

Som vi så over, er samspillet mellom humor og alvor en viktig del av Moores måte å bygge opp sitt argument. For å skape disse stemningene bruker han ofte lydkulisser og musikk, men filmene baserer seg også på en mengde arkivmateriale og sammenklipping av forskjellig materiale. De viktigste stemningene i de fire filmene er parodisk nostalgi, absurditeter, avsløringsglede, kontraster og alvor.

Parodisk nostalgi

Michael Moore er svært god til å finne klipp i filmarkiver, og bruker klipp fra gamle filmer, reklamer og fjernsynsinnslag på en måte som harselerer med amerikansk nostalgi. Den nostalgiske humoren spiller på den utopiske amerikanske drømmen og den positivistiske fremtidstroen som rådet på 1950- og 60-tallet, da Moore vokste opp. Disse partiene angriper røttene til den amerikanske selvforståelsen, og spiller på misforholdet mellom drøm og virkelighet. I *Bowling for Columbine* viser Moore en reklame for Sound-O-Power lekegevær fra begynnelsen av 60-tallet (*BFC*, 0:03:50). Reklamen viser to politimenn som blir forvirret av lekegeværene til to små gutter. De ser og høres så ekte ut at politiet ikke kan tro sine egne øyne. Satt i sammenheng med Columbine-massakren der barn drepte barn, får innslaget en kompleks betydning. Plasseringen tidlig i filmen fungerer som en introduksjon av våpenforherligelsen i amerikansk kultur. Innslaget understreker hvordan våpen og lek for mange barn knyttes sammen allerede i en tidlig alder.

Reklamen spiller på assosiasjoner om en mer uskyldig tid i dobbel forstand, både barndommen og en ironifri periode i amerikanske historie. I etterkrigstiden kunne man fremdeles markedsføre lekevåpen for barn ved å fremheve hvor naturtro de ser og høres ut. Istedenfor å romantisere denne perioden, ser Moore den i lys av vår egen tid, en tidsalder som ifølge Moore står i fryktens tegn. Guttene som en gang ønsket seg Sound-O-Power-geværene er de samme voksne som idag frykter dagens ungdomskultur og forsøker å lovregulere sine barn.

Dessuten retter reklamen oppmerksomheten mot tema for filmen, som er voldens rolle i amerikansk kultur og konsekvensene av den. Reklamen viser hvordan voksne forteller barn at våpen gir makt og er “kule”. Moores bruk av reklamen har på denne måten dobbelt bunn. Den viser et alvorlig kulturelt problem og peker tilbake til en tilsynelatende uskyldig tid. Referansen tilbake understrekes ytterligere av Moores kommentar til reklamen: “This was my first gun. I couldn’t wait to go outside and shoot up the neighborhood. Those were the days” (*BFC*, 0:04:10).

Kommentaren akkompagneres og avløses av nok et nostalgisk innslag, sangen “I Want to Go Back to Michigan”. Igjen har nostalgien to forskjellige funksjoner. Den spiller på en tro på at den amerikanske drømmen ikke er en utopi, men en fungerende samfunnsmodell. Lite tyder på at Moore selv ikke tror på dette. Ved å bruke barndomsbilder av seg selv og en sang om sin hjemstat Michigan, forankrer dessuten Moore sin egen rolle i historien. Foruten å bygge opp under publikums oppfatning av Moores eget engasjement i filmen, gir dette en subtekst som sier at han ikke er forutinntatt overfor emnet. Han har selv har hatt den sterke fascinasjonen for våpen, og kjenner godt til denne dragningen. Fortellemessig er dette et smart trekk, fordi han istedenfor å fremstå som en kategorisk våpenmotstander virker som en som kjenner begge sider av saken. Hans argumenter vil derfor veie tyngre, og noe av kritikken mot argumentasjonen avskjermes.

Absurditeter

Noe Moore ble kritisert for etter *Roger & Me* var en hånlig innstilling til den lokale administrasjonens desperate forsøk på å snu Flints økonomiske situasjon. Forsøket på å omdanne byen til en turistmagnet skildres i en sekvens som innledes med en fjernsyns-reporter som gjør en standup (*R&M*, 0:57:15). Han forteller hvordan man er villig til å gå svært langt for å snu byens rykte. Deretter vises en kinaputt som sprenger og spruter konfetti utover et bord, mens en stemme forklarer at lokaladministrasjonen ønsker at turismen skal eksplodere. Dette arkivklippet vitner om en temmelig patetisk satsning, og Moore trenger ikke påpeke det komisk naive ved kampanjen.

Samtidig som denne markedsføringskampanjen virker for dum til å være sann, er det noe trist over det hele. En talsmann fra den lokale næringslivsadministrasjonen prøver like hardt på å overbevise seg selv som Moore om at fremstøtet kommer til å fungere:

Put a luxury hotel in the heart of our city just like other cities with their luxury hotels. With everything from the fountains and the high ceilings, the atrium lobby to the large windows, the large plants. The quality is there, what you would find in Chicago or Atlanta or San Francisco. We've got some great facilities as far as places to stay, interesting places to see, museums, and it's a nice community to visit. (*R&M*, 0:58:00)

Neste klipp viser en promosjonsvideo som oppfordrer alle innbyggerne til å opptre hyggelig mot folk utenbys fra ("The Hospitality Road, The Highway to Success"). Det er ingen tvil om at Moore ler av denne kampanjen.

Spørsmålet er hvor hånlig latteren egentlig er. Moore har selv hevdet at han med sine filmer ønsker å gi folk håp om en bedre fremtid. Angrepet på markedsføringen av Flint som turistby handler ikke om å angripe innbyggernes håp. Derimot er det en kritikk rettet mot det å kaste bort skattebetalernes penger på et feilslått markedsføringsfremstøt som ved nærmere ettersyn minner mer om en spøk enn en seriøs satsing. Disse arkivbildene hamrer Moores poeng hjem hos publikum på en måte en muntlig kommentar alene neppe ville klart.

I tillegg til aktiv bruk av arkivmateriale, benytter Moore seg av en rekke andre virkemidler for å overbevise sitt publikum om de absurde tingene som foregår. Noen ganger er han nødt til å tre inn i situasjonen selv eller bruke kommentarsporet for å rette fokus. I *Fahrenheit 9/11* bruker han en sammensatt og kompleks montasjeteknikk for å presentere USAs allierte i invasjonen av Irak (*F9/11*, 1:16:45). Montasjen begynner med at medlemmer av Bush-administrasjonen gjentar navnet på alliansen: "The Coalition of the Willing". Gjentakelsen av navnet gjør at man merker seg hvor pompøst det høres ut, nærmest som noe hentet fra en tegneserie.

Deretter introduseres vi for noen av alliansens medlemsland samtidig som storslått musikk ruller på lydsporet og en mørk filmtrailer-aktig stemme annonserer landene. Palau, Costa Rica og Island presenteres med bilder av dansende mennesker i folkedrakt,

og Moore påpeker tørt at ingen av disse landene har noen militærmakt å snakke om. Andre land som nevnes er Romania (med bilder fra en gammel vampyrfilm) og Marokko (bilder av marokkanske folkemusikere og slangetemmere). Etter et klipp av Bush som refererer til koalisjonens medlemmer som “men of vision”, vises vi bilder av hasjrøykende nederlendere. Til slutt nevnes Afghanistan, og Moore flirer over at den eneste hæren i Afghanistan er den amerikanske. Sekvensen avsluttes med bilder av en tydelig stolt Donald Rumsfelt som erklærer: “One could almost say it’s the mother of all coalitions” (*F9/11*, 1:18:00).

Bak disse absurde innslagene ligger det et stort researcharbeid og mange timer med leting i filmarkiver. En sekvens i *Bowling for Columbine* viser en rekke elever over hele USA som ble suspendert etter Columbine-massakren: en andreklassing som hadde med seg en negleklipper på skolen, en førsteklassing som pekte et panert kyllinglår mot en lærer og sa “pang pang”, og en elev som pekte et papir brettet som en pistol mot vennene sine mens de lekte politi og røvere. En high school-elev ble suspendert i en måned for å ha farget håret blått. Absurditetene kommer som perler på en snor, og avsluttes med en elev som til slutt måtte i retten, p.g.a. en t-skjorte med et anarkist-symbol.

Alle disse hendelsene understreker et viktig poeng i filmen. Man fokuserer på feil ting når man i amerikansk offentlighet skal bearbeide tragedier som Columbine-massakren. Istedenfor å se etter bakenforliggende årsaker, leter man etter syndebukker og demoniserer store grupper. I dette tilfellet mener Moore at man fremmedgjør ungdommen ytterligere, istedenfor å forsøke å løse problemet. På sikt vil dette føre til en gjentakelse av tragedien. Ved å vise oss de mest absurde eksemplene på paranoid saksbehandling, prøver han å overbevise publikum om at komplekse problemer har komplekse løsninger.

Avsløringsglede

Den gleden publikum opplever når Moore avslører maktpersoner og institusjoner, er en stemning som knytter seg nært til de andre humoristiske stemningene. Han bruker strategien for alt den er verdt i den første timen av *Fahrenheit 9/11*. Moores argument videre i filmen er avhengig av at publikum er overbevist om at George Bush er en usympatisk karakter.

Moore innførte avsløringsstrategien i *Roger & Me*, og har videreutviklet den i alle sine filmer. I *Roger & Me* får han en rekke kjente og ukjente mennesker til å sette seg selv i et dårlig lys. Mange medlemmer av Flints økonomiske elite fremvises som uforstående og usympatiske i en sekvens som finner sted på en eksklusiv hagefest (*R&M*, 0:17:00). Sekvensen innledes av en ironisk kommentar om hvordan de rike ikke er blinde for Flints sosiale problemer, og derfor har leid inn arbeidsledige som levende statuer til festen. Moore intervjuer deretter mange av gjestene om byens problemer, og flere av dem uttrykker en naiv optimisme. De er overbevist om at problemene vil løse seg. De råder de arbeidsledige til å være positive: “Get up in the morning and go do something. Start yourself. Get your own motor going. There’s things to do out there.” Flint har mange gode sider forteller de: “The ballett, hockey... It’s a great place to live.” Det neste klippet viser sheriffen, som er i ferd med å kaste ut en familie som ikke har betalt husleien.

Kontrasten mellom den påkostede hagefesten og møtet med den jordnære sheriffen uthever festdeltagernes manglende forståelse for de arbeidslediges virkelighet. Ved å snakke om ting de ikke har greie på fremstår Flints velstående borgere som uverdige for vår sympati. Som publikum inviteres vi til å glede oss over å få våre fordommer bekreftet. Sekvensen søker å gi publikum en positiv innstilling til filmen, og indirekte til dens overordnede budskap.

Publikums glede over avsløringer er grunnsteinen i *The Big One*. I den grad Moore har noe oppdrag i denne filmen er det å sette folk til veggs. Første scene er en standup der Moore forteller at han ville se om presidentkandidatene var villige til å ta imot penger fra hvem som helst (*TBO*, 0:00:30). Han oppretter derfor falske selskaper som deretter sender \$100 til hver av kandidatene. Bob Dole får penger fra selskapet “The Satan Worshippers for Dole Club”, Clinton fra “The Hemp Growers of America”, Pat Buchanan fra “Abortionists for Buchanan”, og Ross Perot fra “The Paedophiles for Free Trade”. Det morsomme er at alle fire kandidater løste inn sjekkene, noe som spiller på publikums forventninger og bekrefter at politikere er skruppelløse når det gjelder sponning. Igjen bekreftes publikums fordommer.

Moore besøker hovedkontorene til så mange selskaper som mulig på sin reise gjennom USA. Hans hensikt er å avsløre hykleri. Flere steder deler han ut store morosjekker til de selskapene han mener er verst. Sjekkene er på latterlig små summer, som 80 cent til Johnson Controls. Dette er ifølge Moore nok til å betale en meksikansk arbeider for en times arbeid. Moore prøver halvhjertet å nå helt inn til styrerommene med disse sjekkene, men han innser selv at det er håpløst. Filmen preges derfor av scener der Moore konfronterer informasjonsmedarbeidere med skyggesidene ved selskapenes policy. Informasjonsmedarbeiderne forsøker å holde masken og samtidig skjerme selskapet fra dårlig omtale, men det er ingen enkel jobb.

Gjentagelsen av disse situasjonene gjør det mulig for publikum å oppfatte de herske-teknikkene som brukes av selskapenes informasjonspersonell. De er ansatt for å være selskapets ansikt utad, men også for å verne selskapet for dårlig publisitet. Det mest påfallende er hvordan de forsøker å avvæpne Moore ved utstudert språkbruk og oppførsel. De snakker i positive vendinger med en høflig tone, men slipper ikke uønskede elementer (som Moore) forbi lobbyområdet. Hos Johnson Controls avsluttes møtet med at han sakte blir skjøvet ut, med informasjonsmedarbeiderens forsikringer om at de som skal sies opp har blitt informert om dette i god tid (*TBO*, 0:37:00). Deretter klipper Moore til et intervju med en av disse oppsagte som forteller at han jobbet i firmaet i 20 år og ble fortalt at han kom til å miste jobben en dag i forveien. Disse scenene forsøker å vise oss selskapenes strategier for å opprettholde et godt rykte til tross for de feilene Moore mener de gjør. Samtidig er det tilfredsstillende for seeren når man ser Moore lure mektige selskaper med enkle grep.

Kontraster og montasje

Flere av de nevnte eksemplene spiller på kontraster. Kontrastering er et nyttig virkemiddel i dokumentarer, fordi det er en effektiv måte å vise misforhold på, f.eks. mellom hva man sier og hva man gjør. Michael Moore bruker mye kontrastering, både som humoristisk virkemiddel og i mer alvorlige sammenstillinger. Man kan skape kontraster både gjennom stilistiske virkemidler og uventede sammenstillinger av bilder. Moore bruker begge strategiene i sine filmer.

En av de mest effektive stilistiske kontrasteringsstrategiene Moore anvender er overraskende bruk av musikk. Over nevnte jeg hvordan han i *Bowling for Columbine* bruker Louis Armstrongs “What a Wonderful World” som en kontrast til bildene i en sekvens om noen av konsekvensene av USAs utenrikspolitikk de siste 50 år. Et annet eksempel fra filmen er en montasje av absurde våpenhistorier fra hele USA (*BFC*, 0:18:45). Vi ser blant annet en blind mann som har fått våpenlisens fortelle “I’m actually most comfortable with assault rifles.” Bildene akkompagneres av Beatles’ “Happiness is a Warm Gun”, en låt som kommenterer temaet i montasjen. Kontrasten oppstår etter et knapt minutt, når de absurde og på en måte morsomme historiene byttes ut med bilder av folk som blir drept med skytevåpen. I sangteksten gjentas ordet “happiness” en rekke ganger, og montasjen fungerer som en kommentar til amerikansk kulturs kjærlighetsforhold til våpen. De avsluttende bildene korrigerer inntrykket av våpen som en uskyldig og sunn hobby, og det hele knyttes sammen av musikken. I dette eksemplet spiller musikken og sammenklippingen av materiale med kontrasterende budskap begge en viktig rolle for å få fram Moores budskap.

Denne typen montasjer, der svært ulikt materiale sammenstilles, er en strategi Moore bruker mye i sine filmer. Som i eksemplet over kan det brukes for å kritisere en holdning ved å vise konsekvensene av den. Andre ganger stiller han konkrete talsmenn for de ulike sidene i en sak opp mot hverandre. I *Bowling for Columbine* settes rockestjernen Marilyn Manson opp mot en demonstrant fra den kristne høyresiden. Manson ble av mange utpekt som indirekte ansvarlig for Columbine-massakren, ettersom drapsmennene hørte på musikken hans. Foranledningen for filmsekvensen er at Manson skal spille konsert i Littleton og det arrangeres en demonstrasjon mot konserten. Moore intervjuer Manson og klipper intervjuet sammen med en appell fra demonstrasjonen. Kontrasten mellom de to er påfallende. Manson fremstår svært reflektert, mens hans motstander virker rabiatt. Motstanderen omtaler Mansons låter som reklamer for vold og drap, mens Manson reflekterer over sin egen kulturelle rolle. Han sier media altfor lett peker anklagende pekefinger og leter etter konkrete syndebukker.

Forskjellen mellom hvordan de to aktørene fremstår henger delvis sammen med måten Moore lar dem komme til orde på. Mens Manson tillates å prate rolig i et personlig intervju, fremstilles demonstranten på talerstolen mens han holder en appell. Utvalgte deler fra intervjuet og appellen er klippet sammen på en slik måte at de fremstår som en slags dialog. Man må imidlertid ikke glemme at det er stor forskjell mellom disse to kommunikasjonsmåtene. Mansons intervju er en rolig samtale mellom to mennesker som stort sett er enige. Appellen er derimot en form for opptreden. Man skal argumentere og oppildne sitt publikum, og man kan ikke alltid tillate seg lange resonnementer. Refleksjon kan føre til at man mister publikums oppmerksomhet. De to scenene er klippet sammen på en måte som gjør det lett å se bort fra forskjellen mellom de ulike kommunikasjons-handlingene. Ved å fremstille Manson som den reflekterte av de to, kårer Moore ham samtidig til vinner av “debatten”. Dermed tillegges Mansons synspunkter, som også deles av Moore, en langt større tyngde i filmen enn hans motstanders meninger.

Alvor

Fra og med *Bowling for Columbine* skjer det en stemningsendring i Moores filmer. Temaene blir alvorligere, og dette kommer særlig til uttrykk gjennom innføringen av nye stemninger som del av den argumentative strategien. Selv om både *Bowling for Columbine* og *Fahrenheit 9/11* inneholder partier som formidles med en humoristisk tone, har de også partier som er fullstendig strippet for humor. Slike partier, som skildrer ting Moore oppfatter som for store og alvorlige til å spøke med, er noe som ikke fantes i de tidligere filmene. I *Bowling for Columbine* og *Fahrenheit 9/11* utvides Moores stilistiske repertoar med nye virkemidler. Selv om han fremdeles bruker kommenterende musikk, preges de alvorlige sekvensene i all hovedsak av ikke-kommenterende musikk. Slik musikkbruk er vanlig i fiksjonsfilmer, og er en effektiv strategi for å drive filmen videre og engasjere publikum følelsesmessig.

Drivende musikk finner vi blant annet i en sekvens i *Bowling for Columbine* (BFC, 0:53:30) der musikken brukes for å knytte sammen segmenter fra nyhetssendinger. Tema for montasjen er frykt. En mørk tone ligger under montasjen som er klippet sammen fra en rekke nyhetssaker med mer eller mindre paranoide trekk. Dessuten ligger det en rytme som et hjertedunk, som gradvis øker i tempo. Foruten å knytte sammen de ulike nyhets-

segmentene slik at man oppfatter deres tematiske slektskap, skaper musikken en stigende spenningskurve. Slik musikkbruk er vanlig i mange genrer av fiksjonsfilm, som spenningsfilmer og thrillere, der hjertedunkmotivet nærmest må regnes som en klisjé.

Idet hjertedunket begynner å nærme seg infarkthastighet kuttet musikken brått, mens kommentaren annonserer at “The media, the corporations, the politicians have all done such a good job of scaring the American public, it’s come to a point where they don’t have to give any reason at all”. Over den nye stillheten klippes det til bilder fra en pressekonferanse med president Bush, som forklarer at landet igjen er i høy beredskap, uten å gi noen grunn. Denne pressekonferansen blir høydepunktet i en eskalerende kjede av fryktrelaterte hendelser, og presidentens grunnløse kriseerklæring fremheves gjennom det auditive bruddet.

Både *Bowling for Columbine* og *Fahrenheit 9/11* inneholder også partier der musikkbruken er langt mer sentimental. Særlig Columbine-tragedien og terrorangrepene på World Trade Center 11. september er fremtredende eksempler på dette.

Når han skal skildre 11. september (*F9/11*, 0:13:30) velger Moore å vise svart skjerm i et minutt. På et symbolsk nivå kan dette oppfattes som et filmisk svar på et minutts stillhet, en handling som markerer respekt for dem som mistet livet. Dessuten oppfordrer fremstillingen publikum til å se hendelsene for sitt indre øye. Foruten at de fleste kjenner bildene av de fallende bygningene fra før, hjelpes publikums mentale bilder fram av Moores bruk av lyd. Lyden av sirener, eksplosjoner og stemmer fra nyhetssendinger uttrykker vantro, frykt og forvirring. Moore forsøker å sette oss inn i situasjonen slik den fremstod den første tiden etter angrepet. Ingen visste nøyaktig hva som hadde skjedd eller hvem som stod bak, og det er heller ikke viktig i Moores fremstilling. Han fokuserer istedet på frykten og de menneskelige tapene. Han velger å involvere sitt publikum på en emosjonell måte heller enn en rasjonell.

På bildesiden er menneskene viktigere enn bygningene. Etter et minutt fader han inn på menneskene som sjokkerte og med tårer i øynene stirrer på den forferdelige tragedien. Moore bygger opp sekvensen med musikk som skal understreke det skjebnesvangre

dramaet som utspiller seg. I ett øyeblikk er alle forent, alle er sammen om denne sorgen. Deretter retter han linsen mot de etterlatte. Lapper med bilder av savnede familie-medlemmer og venner henger overalt, og først nå begynner Moore å snakke i sitt mest alvorlige toneleie. Derfra klipper han over til George Bush på skolebesøk i Florida. Stemningen i sekvensen fremstiller Bush som en president som ikke takler en presset situasjon. Det at Bush visste at den første bygningen var truffet før han ankom skolen, er med på å stille spørsmål ved hans prioriteringer. Kommentatoren Moore antyder at presidenten satte en “photo opportunity” foran det å takle den nasjonale tragedien han stod overfor. Bush fremstår som ufølsom overfor de etterlattes tap, særlig fordi bildene av de samme etterlatte fremdeles sitter på publikums netthinner.

Sekvensen som skildrer massakren på Columbine High innledes med bilder fra skolen, forlatt, i slow motion. På lydsporet ligger et mollstemt gitarakkompagnement, og stemmer fra nødtelefonen 911 og forskjellige nyhetssendinger tones inn. Felles for stemmeklippene er at de mer eller mindre paniske innringerne alle befinner seg inne på skolen mens det skjer, de er *i* situasjonen. Etter et drøyt minutt tones det inn bilder fra sikkerhetskameraene inne på skolen. Vi ser en av gjerningsmennene gå gjennom bildet med en revolver i hånden. Flere ganger ser vi dem skyte på ugjenkjennelige mål. Lydkulissene bidrar ikke med vesentlig informasjon, men den sørgmodige musikken og stemmenes desperasjon flettes sammen til en stemning preget av situasjonens alvor. Moore forsøker å formidle den følelsen av frykt og desperasjon som de som var tilstede kan ha følt.

Som i 11. september-sekvensen fokuserer Moore på sorg og menneskelig lidelse. Også her klipper han til bilder av de pårørende som står utenfor uten å vite hva som skjer med deres kjære. Sorg er også her den grunnleggende stemningen, og funksjonen er igjen å bygge et kontrasterende poeng. Moore går i svart, og vi hører Charlton Hestons stemme si “I have only got five words for you: From my cold dead hands!” Scenen som fades inn skildrer et NRA-møte som ble holdt ti dager etter massakren. Heston ledet møtet, og vises på podiet med en rifle i hånden og publikums bifall. Moore bruker samme strategi som i 11. september-sekvensen i *Fahrenheit 9/11* for å illustrere sin motstanders manglende

medfølelse. De etterlattes sorg og redselen til dem som var til stede brukes for å understreke motpartens likegyldighet.

Moore bygger opp under sine argumenter ved å appellere til publikums følelser. Dette er slett ingen uvanlig strategi, og den er som nevnt en del av aristotelisk retorikk. I all hovedsak dreier det seg hos Moore om å bygge opp publikums positive følelser rundt ham selv og hans argument. For å oppnå dette bruker han humor og ironi. Bruken av arkivbilder, montasje og kommenterende musikk er viktige virkemidler for å bygge opp disse stemningene.

I de senere filmene begynner han også å appellere til mer sentimentale sider av publikums følelsesspekter. I disse sekvensene brukes lydkulisser og musikk som ikke tiltrekker seg publikums oppmerksomhet for å angi emosjonelle cues. Slik “usynlig” bruk av lyd er vanligere i dokumentarfilm enn den kommenterende bruken som også er en del av Moores repertoar. Når det gjelder manipulasjon av publikum er den usynlige lyden langt mer problematisk enn den kommenterende. Spesielt bruken av drivende bakgrunns-musikk er en manipulasjon av publikum som kan oppfattes som at filmskaperen innrømmer at argumentet er for svakt til å stå på egne ben.

“If we tell the truth we don’t have to get our stories straight.”
- Twin Peaks

“Actually, to tell you the truth, Mother says that most people
speak rubbish, and it’s not worth it to listen.”
- The Piano

5. Intervjustrategier

Vi har sett hvordan Moore velger motstandere og medhjelpere i sine filmer. I dette kapitlet vil jeg se nærmere på hvordan han forholder seg til og fremstiller dem. Særlig relevant er måten han behandler “den andre siden” på, ettersom dette er noe Moore ofte har høstet kritikk for. Hvordan man velger å utføre intervjuer påvirker hvordan det som sies fremstår. Dette virker inn på publikums oppfatning av argumentasjonen og er med på å avgjøre hvem de velger å stole på.

I kapittel 2 var jeg inne på noen av de etiske problemene knyttet til intervjuer. I all hovedsak dreier det seg om hvilke rettigheter man har som henholdsvis intervjuobjekt og filmskaper. I siste instans er det ofte regissørens samvittighet som blir avgjørende for hvordan han velger å bruke opptak av aktørene. Er etiske forholdene uavklarte, kan det lett føre til problemer for intervjuobjektet.

De fleste filmskaperne opptrer høflig og respektfullt overfor sine intervjuobjekter. Dette gjør det lettere å gjennomføre intervjuet for alle involverte, og det skaper en mest mulig avslappet stemning mellom intervjuer og intervjuobjekt, noe som igjen ofte vil gjøre intervjuet bedre. Noen intervjuere benytter imidlertid en mer aggressiv og konfronterende tone. Denne tonen fordrer gjerne at intervjueren opptrer i filmen for å forklare hvorfor intervjuet er ampert. Dessuten vil et aggressivt intervju være en del av en mer omfattende argumentasjonsstrategi, der filmskaperen fremstår som en kritisk stemme som stiller tøffe spørsmål og nekter å gi seg før han eller hun kjenner sannheten. En slik intervjustrategi vil påvirke publikums oppfatning av intervjuobjektet. Dersom publikum sympatiserer med filmskaperen vil gjerne intervjuobjektet fremstå i et negativt lys, mens et publikum som føler antipati for filmskaperen gjerne vil føle sympati med intervjuobjektet.

Skjult kamera er en intervjuform som nesten faller utenfor grensene for intervju. Etisk sett er det en ekstremt problematisk strategi, og i mange land ligger den i gråsonen for hva loven tillater.⁵ Skjult kamera er en avsløringsstrategi som bør brukes med den største varsomhet. I 2002 benyttet SVTs reportere Jann Josefsson og Lars-Göran Svensson seg av skjult kamera og mikrofon for å avsløre hvor langt svenske politikere er villige til å gå for å sanke stemmer. Ved å opptre som “smårasistiske” velgere, fikk de mange politikere fra partier uten noen utpreget rasistisk profil til å komme med utsagn som kunne tyde på rasistiske holdninger (Width 2002). Mye av saken druknet i den offentlige forkastelsen av reporterens metode, og dette viser det største ankepunktet mot bruk av skjult kamera.

Skjult kamera er ikke en del av Moores intervjustrategiske repertoar. En god grunn for Moore å unngå denne strategien er at den lett kan kritiseres. Dessuten er den etisk problematisk, selv om den kan bidra til avsløringer som er vanskelig å få på andre måter. Andre intervju typer spiller imidlertid en viktig rolle i filmene hans. I grove trekk kan hans intervjustrategier plasseres i tre kategorier som jeg har valgt å kalle konvensjonelle intervjuer, geriljaintervjuer og revolverintervjuer. De to siste er, som skjult kamera, omdiskuterte strategier, men er innenfor grensene for hva Moore mener er akseptabelt. I tillegg bruker han intervjuer han ikke selv har utført.

Konvensjonelle intervjuer

Konvensjonelle intervjuer er en kategori der intervjueren ikke setter særlig fokus på seg selv og opprettholder den høflige tonen med sitt intervjuobjekt. Dette tilsvarer det Nichols kaller “common interview” (Nichols 1991: 52f). Disse intervjuene kan selvsagt ha en større eller mindre grad av åpenhet, og ettersom Moore gjerne opptre i sine egne intervjuer er det til en viss grad mulig å se hvordan han bruker intervjuerrollen.

Konvensjonelle intervjuer er den dominerende formen i Moores filmer, og som regel legger ikke Moore skjul på sin tilstedeværelse. Tvert imot understreker han den ofte. Det henger sammen med Moores hovedrolle i egne filmer.

⁵ Vær Varsom-plakaten §3.10: “Skjult kamera/mikron [...] skal bare brukes i unntakstilfeller. Forutsetningen må være at dette er eneste mulighet til å avdekke forhold av vesentlig samfunnsmessig betydning.”

Hvem som skal intervjues er avgjørende for hvilken strategi Moore velger for sine intervjuer. Dersom intervjuobjektet sympatiserer med Moores perspektiver velger han ofte konvensjonelle intervjuer, mens intervjuobjekter som er uenige med ham i tillegg kan utsettes for gerilja- eller revolverintervjuer. *Roger & Me* viser likevel at konvensjonelle intervjuer også brukes som strategi ved intervjuer med dem som er uenige med Moore. Han bruker både formaliserte og åpne intervjuer i filmen. Intervjuet med General Motors-talsmannen Tom Kay er spilt inn på hans kontor. Det har en formell tone, og Moore er tilbaketrukket. Langt på vei har han klippet seg selv ut av disse delene av filmen. Han opptrer ikke i bildet og bare unntaksvis på lydsporet. Når Kay trekker fram et selskap som produserer støvbørster for dresser som en mulig løsning på Flints økonomiske problemer bryter Moore imidlertid inn: “Lint rollers? That’s the solution to an auto industry... a giant auto industry that had its birth place here in Flint, Michigan, and lint rollers are gonna pull us out of this depression?” (*R&M*, 0:43:30). Intervjuene fra hagefesten (beskrevet i fjerde kapittel) er eksempler på konvensjonelle intervjuer som har en temmelig åpen struktur med aktører som er uenige med Moore.

I *The Big One* er intervjuene generelt åpnere enn i *Roger & Me*. Selv om han fortsatt velger å vise mange intervjuobjekter som er uenige med ham, forbeholdes konvensjonelle intervjustrategier i større grad til dem som er enige. Når han skal intervju dem som er uenige, legger Moore seg på en mer konfronterende linje, gjennom gerilja- eller revolverintervju. Denne trenden fortsetter i *Bowling for Columbine*. Vi har allerede sett på kontrasten mellom det konvensjonelle intervjuet med rockestjernen Marilyn Manson og opptaket fra appellen til en demonstrant mot Mansons konsert. Et annet konvensjonelt intervju i *Bowling for Columbine* er med James Nichols, broren til en av mennene som ble dømt for Oklahoma-bombingen i 1995 (*BFC*, 0:10:50).

Intervjuet finner sted på Nichols’ økologiske farm. Nichols fremstår som en paranoid våpengalning. Han anklager indirekte myndighetene for å stå bak Oklahoma-bomben og forsvarer voldelig folkeopprør. Han formelig koker av sinne mens han fremlegger sine fremtidsvisjoner der blod flyter i gatene. På spørsmål om ikke Gandhis pasifistiske metode ville være bedre, svarer han: “I’m not familiar with that.” Moore tar med denne

kommentaren for å vise hvor lite gjennomtenkt Nichols i virkeligheten er, men hvorfor er intervjuet med i det hele tatt? Hvilken funksjon spiller det i filmens argumentasjon?

Det er flere paralleller mellom Nichols og Moore selv. På samme måte som Moore fremstår Nichols som en radikal samfunnskritiker. I intervjuet understreker han også at han foretrekker å bruke pennen fremfor sverdet, en parallell til Moores bruk av film-mediet for å engasjere og oppildne publikum. Den avgjørende forskjellen mellom dem er at Nichols synes å være villig til å ofre menneskeliv for å oppnå sine mål, mens Moore ikke vil krysse den grensen. Møtet mellom de to fungerer derfor som en slags renvaskelse av Moore. Nichols representerer en revolusjonær tendens vi finner hos Moore, men tatt til et ekstremt ytterpunkt. Til sammenligning virker Moore reflektert, balansert og saklig. Særlig mot slutten av intervjuet, da Nichols (off-screen) holder en ladet pistol mot tinningen, fremvises han som en ubalansert og potensielt farlig person. De tingene Moore har valgt å ta med fra dette intervjuet understreker alle kontrasten mellom Moores og Nichols' metoder.

Bowling for Columbine representerer også et skille i hvordan Moore velger intervjuobjekter. Tidligere har han hovedsakelig bygget sitt argument på egne meninger og utsagn fra de som er uenige med ham. "Sine egne" har han gjerne fremstilt som ofre. I *Bowling for Columbine* bruker Moore også intervjuer med eksperter som deler hans meninger. Blant dem finner vi Barry Glassner, som har skrevet boken *The Culture of Fear*, og Arthur Busch, statsadvokaten i Flint. Basert på intervjuer med disse to har Moore klippet sammen en sekvens som introduserer amerikanske mediers iboende rasistiske frykt for svarte som en mulig årsak til landets høye drapstall (*BFC*, 0:56:30). Busch er intervjuet bak sitt skrivebord med bokhyller i bakgrunnen, en visuell indikator på hans autoritet. Glassner intervjues derimot en rekke steder, blant annet ute på gaten og inne på en bar. Dette intervjuet bærer preg av at Moore og Glassner besøker ghettoen i Los Angeles, der mange hvite amerikanere er redde for å gå, for å vise at dette ikke er så farlig som mange tror.

Argumentet som springer ut av de to intervjuene struktureres ved tematisk sammenklipping. Glassner og Busch støtter opp under hverandres argumenter, og de klippes tidvis sammen slik at det fremstår som en dialog mellom dem:

Busch: Quite frankly the black community has become entertainment for the rest of the community. The entertainment being, that the crime of the day – you know, if it bleeds it leads – gets to be the front story, and then that becomes the perception and the image of an entire people. Which couldn't be further from the truth in my opinion. In fact, you'll find that most African-Americans are quite adverse to gun possession.

Glassner: In suburbia I think there's some notion that there's going to be an invading horde, come from either the city or from some place unknown to savage their suburban community. To me, not only is it bizarre, but it's totally unfounded.

Busch: And these pistols, curiously enough, weren't being taken off of kids in the city of Flint, but were being taken off of kids out in the out-county area and the suburban communities. (*BFC*, 0:59:25)

Vi ser at Moore støtter seg til andre stemmer for å bygge sitt argument i langt større grad enn tidligere. Heller enn å fremlegge sin mening om at frykt fører til våpenbesittelse og løse avtrekkere, lar han disse to ekspertene gjøre det for seg. Det gir en variasjon og dynamikk i filmteksten, men gir også argumentet en større tyngde, ettersom det beviselig ikke bare er Moore som mener dette.

Samtidig som han bygger opp under argumentet i *Bowling for Columbine* gjennom å intervju aktører som deler hans meninger, slipper samtidig i mindre grad enn før de som er uenige til. I *Roger & Me* så vi hvordan han intervjuet hagefestgjester på den konvensjonelle måten, med en hyggelig tone og et tilsynelatende åpent sinn. I den grad de uenige slipper til i *Bowling for Columbine*, gjøres dette enten gjennom andre intervjuer eller med opptak hentet fra nyhetssendinger og lignende. Denne strategien videreføres i *Fahrenheit 9/11*. Selv om det er praktiske årsaker til at Moore ikke får intervjuer med uenige personer har den økte bruken av arkivmateriale konsekvenser for filmens argument. Vi har allerede sett hvordan en protesttale tatt ut av sammenheng kan brukes til å sette den ene parten i et bedre lys. Det samme gjelder mye av Moores arkivmateriale, som ofte presenteres uten kontekst og klippes kreativt sammen i nye sammenhenger.

Dette er strategier som på mange måter er etisk betenkelige. Ved å fjerne konteksten folk opptrer i kan Moore manipulere publikums oppfatning av det som blir sagt. Dessuten mangler Moore ofte disse aktørenes samtykke til å opptre i hans film. Det er en betydelig forskjell mellom det å bruke opptak av en offentlig person som George W. Bush uten hans samtykke, og det å bruke et intervju foretatt for en bestemt sak i fjernsynet med en person som ikke har Bush' posisjon.

I *Fahrenheit 9/11* finnes flere eksempler på dette siste. I en scene som skal vise Bush-administrasjonens manglende respekt for krigsveteraner opptrer Peter Damon, en soldat som fikk sprengt av begge armene i Irak. Intervjuet ble ifølge Damon selv foretatt av Brian Williams fra NBC Nightly News, og Damon ble aldri informert om at Moore ville bruke det i sin film. Damon har siden opptrådt både i *Fahrenheit 9/11* og *Michael Moore Hates America* (2004), to filmer som forsøker å tilbakevise Moores påstander, og han saksøke nylig filmskaperen for feilaktig representasjon (<http://www.foxnews.com/story/0,2933,197637,00.html>).

Sekvensen Damon opptrer i har til hensikt å vise Irak-veteranenes lidelser, og antyde at Bush har sviktet dem. Innslaget introduseres av Jim McDermott, et kongressmedlem, som setter konteksten: "They say they're not gonna leave any veteran behind, but they're leaving all kinds of veterans behind" (*F9/11*, 1:40:00). Bildene viser soldater under rehabilitering, og flere av dem snakker om sine opplevelser. En veteran er spesielt skuffet, og forteller hvordan han aktivt vil engasjere seg politisk for å hindre at Bush gjenvelges. Damon opptrer liggende med begge armene i bandasjer, og han sier: "I still feel like I have hands, and the pain is like my hands are being crushed in a vice. But they do a lot to help it and they take a lot of the edge off it, and it makes it a lot more tolerable."

I seg selv sier ikke dette utsagnet noe om Damons følelser overfor Bush-administrasjonen eller hvorvidt han føler seg sviktet. I den konteksten det presenteres er det imidlertid mulig å hevde at det er det som antydes. Både McDermott og den skuffede veteranen farger sekvensen med forargelse. Hadde Moore rett til å bruke opptaket av Peter Damon uten hans samtykke? Opptakene var juridisk sett NBCs eiendom, og det er rimelig å anta

at Moore derfor har sitt på det tørre når det gjelder kopirettighetene. Moralsk er det derimot vanskeligere å forsvare det å bruke opptak av en aktør som et ledd i et argument denne aktøren ikke er enig i. Personlig mener jeg ikke Damons utsagn kan misforstås som kritikk av Bush-administrasjonen, slik han selv mener, men prinsippet om aktørens samtykke burde veie tyngre enn det har gjort i dette eksemplet.

Geriljaintervju

Det avgjørende skillet i Moores filmer mellom konvensjonelle intervju og det jeg har valgt å kalle geriljaintervju er hvilken kontroll intervjuer har over situasjonen. Konvensjonelle intervjuer er som regel ganske nøye planlagt og utføres i en høflig tone. På den måten kan intervjueren til en viss grad lede intervjuet. Geriljaintervjuet utføres mer som et stunt der intervjuobjektene ikke vet på forhånd at Moore kommer. I så henseende bruker jeg geriljabegrepet på en annen måte enn Erik Barnouw i *Documentary* (1974: 262ff). Barnouw bruker begrepet for å beskrive funksjonen til spesifikke filmer som utfordrer bestående sosiale strukturer. Idéen om filmskaperen som geriljasoldat er et revolusjonært prosjekt, og Barnouw fokuserer særlig på film produsert i Jugoslavia under sovjettiden.

Selv om Moore har revolusjonære tendenser, bruker jeg gerilja som en benevnelse på en intervjustrategi som er sterkt konfronterende og provoserende, samtidig som den nærmest er utenfor intervjuerens kontroll. Ved å dukke opp uannonsert risikerer Moore at intervjuet ikke lar seg gjennomføre. Ofrene for Moores geriljaintervjuer er gjerne resepsjonister og informasjonsmedarbeidere, hvis jobb det er å være en institusjons ansikt utad. Men indirekte er det institusjonen de representerer som stilles til veggs. Strategien har en slags tradisjon også innen fjernsynet. Her i Norge representeres den best gjennom programformater som *TV2 hjelper deg*. Kamera brukes som en kilde til utpressing mot firmaer redaksjonen mener fortjener å stilles til veggs. Om man velger ikke å stille opp for kamera, oppfattes det gjerne like ille som en dårlig opptreden. I disse programmene er resultatet som regel forutsigbart: firmaet innfrir alle krav for å unngå dårlig publisitet.

I Moores filmer kan man stort sett også forutse resultatet. Han blir som regel møtt av personer som er ubetydelige i en institusjons hierarki og som etter en kort stund høflig kaster ham ut. Ofte har han med seg noen utenforstående han mener har rett på svar fra institusjonen det gjelder. I *The Big One* brukes denne intervjustrategien svært mye. I begynnelsen av et geriljastunt hos Johnson Controls spør kameramannen hva han skal gjøre. “The deal is you never turn the camera off. That’s the deal. Let’s go,” svarer Moore (*TBO*, 0:33:40).

I neste bilde klargjør kameramennene og Moore seg, før de i beste geriljastil løper inn i bygningen. Det påfølgende intervjuet med to av firmaets representanter er et glimrende eksempel på geriljastrategien. Først presenterer Moore en stor morosjekk på 80 cent som han ønsker å gi selskapets styreformann. Den symbolske summen tilsvarer en meksikansk arbeiders timelønn, og innleder en diskusjon om hvorfor Johnson Controls flytter fabrikken sin til Mexico. Moore har en påtatt hyggelig tone, mens firmarepresentantene høflig prøver å få ham til å forlate resepsjonen. Deretter prøver han å overtale dem til å slippe ham inn til styreformannen, for å gi ham prisen for “Downsizer of the Year”. Til slutt vises han høflig ut.

Moores rolle i disse situasjonene er viktigere enn personene han møter. Han viser at han er et uromoment som ikke har noe problem med å skape forlegenhet og bryderi for firmaene han mener opptrer uriktig. Lite ny informasjon kommer ut av intervjuene, men som nevnt i fjerde kapittel gir gjentagelsen av disse situasjonene gjennom filmen publikum anledning til å reflektere over hvordan disse personene oppfører seg. Et mønster som viser selskapenes informasjonskontroll begynner å tre fram.

Også i *Bowling for Columbine* finner vi eksempler på geriljaintervjuer. Filmen innledes av en scene der Moore kommer inn i en bank som tilbyr skytevåpen som innmeldingspremie for dem som åpner en konto (*BFC*, 0:01:25). Konteksten dette intervjuet kommer i er en ganske annen enn i eksemplet over. Banken er ikke et profilert multinasjonalt selskap, og Moore forsøker heller ikke å komme i kontakt med ledelsen. Denne scenen er viktig for å sette anslaget i filmen, ved å fokusere på hvordan våpen har blitt et hverdagslig innslag i USA. Moore fyller ut de relevante skjemaene for å åpne kontoen, og

viser således hvor lett det er for ham å få tak i skytevåpen. Deretter setter han den humoristiske tonen for filmen: “Well, here’s my first question: Do you think it’s a little bit dangerous handing out guns in a bank?” (*BFC*, 0:03:00).

Argumentativt fungerer dette intervjuet på en annen måte enn geriljaintervjuet i eksemplet fra *The Big One*. Selv om Moore besøker denne bestemte banken er ikke kritikken myntet spesifikt på den, men er et ledd i en mer omfattende samfunnskritikk. Denne banken gjør ikke annet enn det svært mange andre selskaper gjør. Litt senere i filmen kjøper han også ammunisjon til sitt nye gevær hos frisøren (*BFC*, 0:06:00).

Revolverintervju

Mot slutten av *Bowling for Columbine* avtaler Moore et intervju med Charlton Heston i hans villa i Beverly Hills (*BFC*, 1:43:15). Moore viser hvordan møtet avtales, og dette er et sjeldent innblikk “bak kulissene” som lar oss se litt på Moores metode for skaffe seg innpass. Han dukker uanmeldt opp utenfor eiendommen til Heston, og ringer på. Etter å ha introdusert seg selv gir han en temmelig vag beskrivelse av prosjektet han holder på med: “We’re making a documentary about, you know, the whole gun issue, and I’m a member of the NRA. I thought maybe we could talk a little bit.” Måten han formulerer seg på kan lett misforstås i den retning at filmen vil være pro-NRA, og det er selvfølgelig Moore klar over.

Scenen som følger viser Moores mest omdiskuterte revolverintervju. Revolverintervjuet er i slekt med geriljaintervjuet, fordi de begge er svært konfronterende. Geriljaintervjuer er ikke spesielt nøye planlagt, og det er en reell sjanse for at de ikke lar seg gjennomføre. Revolverintervjuet minner tilsynelatende mer om konvensjonelle intervjuer, fordi intervjuet er avtalt på forhånd. Imidlertid skiller det seg fra konvensjonelle intervju ved at Moore bryter den avtalen han har gjort med intervjuobjektet ved en mer konfronterende holdning enn den som var forespeilet.

Det er flere årsaker til at Heston-intervjuet er kontroversielt. Noen uker før filmen ble sluppet kom det ut at Heston lider av Alzheimers sykdom, og noen kritikere mente derfor

at sekvensen skulle vært redigert bort (Toplin 2006: 41). En annen grunn er den misvisende presentasjonen Moore gir av prosjektet for å sikre seg innpass. Selve intervjustrategien er også ekstremt konfronterende, og det er vanskelig ikke å føle sympati for den aldrende Heston.

Intervjuet begynner med en innledende runde der de snakker sammen om Moores historie som NRA-medlem. Plutselig snur Moore og går til frontalangrep. Først presser han Heston på hvorfor han har skarpladde våpen i huset. Deretter spør han ham om hvorfor USAs drapsstatistikker ligger så mye høyere enn andre lands. Moore har allerede gått gjennom dette argumentet for publikum, men på Heston kommer det overraskende. Han tvinges opp i et hjørne, og forsvarer seg med argumenter Moore allerede har tilbakevist.

Heston: I think American history has a lot of blood on its hands.

Moore: Oh, and German history doesn't? And British history?

[...]

Moore: You don't have any opinion as to why that is, that we are the unique country, the only country, that does this, that kills each other on this level with guns?

Heston: Well, we have probably a more mixed ethnicity than other countries, some other countries.

Moore: You think it's an ethnic thing?

[...]

Heston: The only answer I can give you is the one I already gave you.

Moore: Which is?

Heston: Which is we have a history of violence. Perhaps more than most countries. (*BFC*, 1:47:00)

Publikum er inneforstått med hvordan Moore tilbakeviser argumentene Heston kommer med. Når store deler av filmen har fokusert på rasisme som begrunnelse for skytevåpen-drapene, blir Hestons uttalelser om etnisitet politisk sett temmelig grumsete. At Moore fremstiller Heston som en rasistisk gammel mann er også noe som har blitt trukket fram som kritikk av filmen. Heston var på 1960-tallet involvert i kampen for borgerrettigheter i

USA, og var en personlig venn av Martin Luther King Jr.⁶ Anklagen om rasisme er derfor høyst diskutabel.

Det siste støtet setter Moore inn ved å konfrontere Heston med skyteepisoden ved Buell barneskole. Heston og NRA holdt et av sine folkemøter i nærheten av der Kayla Rolland ble skutt av en annen seks-åring i februar 2000. Moore presser Heston for en beklagelse til Flints beboere. Han får den ikke. Sekvensen slutter med at Heston brått reiser seg opp, og uten et ord forlater rommet. Måten sekvensen fremstilles på i filmen levner liten tvil om at Moores intensjoner er å få Heston til å fremstå på en dårlig måte. Som vi så i tredje kapittel representerer Heston Moores motstander i filmen, og ved å jage ham på flukt vinner Moore den symbolske duellen som har vært filmens strukturelle ryggrad.

Etisk sett mener jeg imidlertid at dette er et intervju det er vanskelig å forsvare, hovedsakelig på grunn av måten Moore bruker det. Fra et argumentativt synspunkt er det derimot en smart bruk av intervjuet. Jeg kan vanskelig forestille meg at Moore visste fullt ut hva han skulle få da han møtte opp utenfor Hestons eiendom den dagen. Det avsluttende intervjuet er avgjørende for hvordan han valgte å strukturere filmen i klippe-rommet. I sine tidligere filmer var Moore forsiktigere i møtet med sine motstandere. Intervjuene med General Motors-representanten Tom Kay i *Roger & Me* følger de konvensjonelle reglene for hvordan et intervju skal forløpe, og den endelige konfrontasjonen med Roger Smith varer mindre enn 30 sekunder (*R&M*, 1:25:05-1:25:33). Moores holdning er konfronterende, men fremdeles mye mindre enn i Heston-intervjuet.

I løpet av *The Big One* begynner revolverintervjuene å bli et kjennetegn for Moores filmer. I tiden etter *Roger & Me* har han blitt en mediacelebritet av et visst kaliber, noe som nok har hatt en innvirkning på hans muligheter til å få innpass hos mange av dem han ønsker å intervju. Hovedstrategien i *The Big One* er geriljaintervju, der ubetydelige representanter for selskapene stilles til veggs. I geriljaintervjuene er tonen mindre personlig enn i revolverintervjuene. Moore er klar over at representantene er små hjul i et

⁶ Iflg Hestons biografi på IMDBs sider: <http://www.imdb.com/name/nm0000032/bio>

stort maskineri, og det er maskineriet han vil til livs. Moore går ikke til personlig angrep på resepsjonister eller informasjonsmedarbeidere, men han prøver å presse seg videre opp i byråkratiet og appellerer en gang i blant til deres samvittighet.

Det store revolverintervjuet i *The Big One* er som i *Bowling for Columbine* plassert nær slutten av filmen. Svært uventet får han plutselig innpass hos Phil Knight, som er styreleder for Nike-konsernet. Dette intervjuet er langt mer offensivt enn intervjuet med Roger Smith. Etter en introduksjon av Knight (“Nike Chairman Phil Knight was named in my book as one of my favorite corporate crooks”) og Nike, overrasker han Knight med flybilletter til Indonesia, der alle Nikes sko produseres under det Moore karakteriserer som umenneskelige forhold. Utfordringen er enkel: “You show me those factories. You explain this to me. I’ll show you what’s going on” (*TBO*, 1:18:17).

Knight forsøker å forsvare seg gjennom hele intervjuet. Noen ganger forsøker han å argumentere, andre ganger prøver han å være med på Moores spill og fremstå som en trivelig fyr. Moore forsøker på sin side flere ganger å appellere til Knights samvittighet:

Knight: You know, basically you’ve got an underdeveloped country with a repressive regime. And the way they pull themselves out of this thing is by having... I think trade helps.

Moore: That’s a separate discussion from an American company going into Indonesia and working with a regime that killed 200.000 people. That’s almost a form of genocide. I know that that’s got to bother you. I don’t know you personally but I know you have a conscience.

Knight: [pause] Well, I certainly wouldn’t approve of any of that sort of thing. But basically, I mean, how many people were killed in the Cultural Revolution? (*TBO*, 1:19:00)

I motsetning til i konfrontasjonen med Smith, er Moores møte med Knight mer spøkefullt. Samtidig er Moores spørsmål langt mer personlige. Han leker med Knight, lar ham snakke, lar ham prøve å snakke seg bort, og returnerer til de vanskelige spørsmålene han ønsker å stille. Mens Smith fikk oppleve journalisten Moore, møter Knight en Moore som er langt mer utspekulert og retorisk for kamera.

De mange intervjusekvensene i filmene til Moore tilhører den deltagende modusens strategier. De konvensjonelle intervjuene bygger stort sett opp publikums sympati for intervjuobjektet, selv om vi også har sett eksempler på det motsatte. De to andre intervju-

formene har til hensikt at publikum skal sympatisere med Moore. Hans angrep, enten på institusjoner (gjennom ansatte) eller maktpersoner, bekrefter langt på vei seernes fordommer.

Moore's styrke som intervjuer ligger i de konfronterende intervjuformene. Han får mulighet til å bruke sin helterolle samtidig som han har sparringspartnere som stort sett opptrer som forventet. Dette siste er viktig fordi Moore styrer redigeringen og konteksten intervjuene opptrer i. Derfor kan han til syvende og sist velge å fremstille dem slik at det passer hans argument best.

“When you have eliminated the impossible, whatever remains
however improbable, must be the truth.”
- Sherlock Holmes

“A lie told often enough becomes the truth.”
- Lenin

6. Konklusjoner

Gjennom denne oppgaven har jeg sett nærmere på hvordan Michael Moore argumenterer i sine filmer. Problemstillingen jeg innførte i første kapittel lød som følger:

Hvilke argumentative strategier bruker Michael Moore i sine dokumentarfilmer?

Jeg har basert min undersøkelse ikke bare på dokumentarteori, men har også forsøkt å se filmene i sammenheng med større tendenser i film og fjernsyn. Det er relevant å se Moores filmer i forhold til fiksjonsfilmer, særlig fordi han selv uttrykker et ønske om å lage filmer med stor publikumsappell.

I tredje kapittel så jeg på de fortellemåter og roller som brukes i Moores filmer. De første to filmene hans slekter mye på fiksjonsfilm, og jeg argumenterte for at han i *Roger & Me* benyttet seg av en quest-struktur slik vi kjenner den fra en rekke eventyrfilmer. Allerede i denne filmen begynner helterollen til Moore å utkrystallisere seg, en rolle som har fulgt ham videre gjennom hans karriere som filmskaper. Strukturen i *Roger & Me* er bygget opp rundt Moores jakt på Roger Smith, og dette er filmens røde tråd. Å tildele noen en slik antagonistrolle er et virkemiddel som har blitt typisk for hvordan Moore formidler et budskap i filmene sine.

Videre argumenterte jeg for at den fragmentariske strukturen i *The Big One* var nært beslektet til road movie-genren, samtidig som den har elementer fra turnésentrerte musikkdokumentarer. I tillegg til helterollen spiller Moore også rollen som artist i denne filmen. Han opptrer både på scenen i forbindelse med promoteringsturnéen, og for kamera i en rekke stunt-sekvenser der han oppsøker selskaper og arbeidere over hele

landet. Dette gir filmen en episodisk struktur, og det forhindrer dessuten Moore i å innføre en konkret og gjennomgående antagonist. Mangelen på en bestemt motstander kan ha bidratt til at filmen ikke ble noen stor suksess.

Bowling for Columbine representerer et skille i Moores dokumentære filmproduksjon. På et nivå er slektskapet med fiksjonsfilmen tonet ned til fordel for en mer argumenterende tilnærming, og de narrative virkemidlene er mindre dominerende. Moore opptrer også i denne filmen som helt, men overlater større deler av argumentasjonen til andre. Jeg argumenterte at disse personene får en rolle i filmteksten som tilsvarer den rollen gode hjelpere har i ulike fiksjonsformater. Noen av dem fungerer side om side med Moore, andre er midlertidige substitutter for ham i helterollen. Substituttene styrker filmens argument fordi de viser at Moores budskap deles av flere enn ham selv.

Antagonistrollen i *Bowling for Columbine* tildeles Charlton Heston, og han opptrer med jevne mellomrom gjennom hele filmen. I motsetning til i *Roger & Me* trenger ikke Moore å jakte på Heston, men får innpass øyeblikkelig. Oppbygningen av Hestons karakter er derfor hovedsakelig gjort i klipperommet. Hans mange opptredener er med på å knytte sammen filmens ulike sekvenser på samme måte som jakten på Roger gjorde det i *Roger & Me*. De er imidlertid mindre viktige, fordi *Bowling for Columbine* har en rød tråd i form av sitt argument. Heston-sekvensene fungerer hovedsakelig som en bihistorie, der Moore og Heston utkjemper en metaforisk duell. Antagonistrollen er likevel viktig for å definere Moores helterolle, og bihistorien brukes dessuten til å knytte sammen filmens begynnelse og slutt.

Moore beveger seg videre mot en mer tradisjonell dokumentarisk fremstilling i *Fahrenheit 9/11*. Denne filmen er som *Bowling for Columbine* bygget med argumentet som strukturell rygggrad, men Moore opptrer mindre både i bildet og som personlighet. Helt borte er han likevel ikke, ettersom han fremdeles leser sine egne kommentarer. Jeg argumenterte for at helterollen her er gitt videre til Lila Lipscomb. Fordi hun mistet en sønn i Irak er hennes kritikk av Bush langt mer rettferdiggjort enn Moores. Jeg har vist hvordan Moore bygger opp Lipscomb ved å fokusere på hennes patriotisme, familiens

militære bakgrunn og hennes politiske grunnsyn. Dette er en strategi som søker å gjøre henne vanskelig å angripe for Moores politiske motstandere.

I de tidligere filmene bruker Moore antagonister som representanter for krefter han mener er ansvarlige for kritikkverdige forhold. De blir dermed stilt til et slags representativt ansvar. Roger Smith representerer en kritikkverdig tendens i amerikansk næringsliv, og kritikken av ham er derfor ikke personlig. Likeledes stiller ikke Moore Charlton Heston ansvarlig for Columbine-massakren, men skylder på fryktens plass i amerikansk kultur. Heston og NRA bidrar ikke til å gjøre frykten mindre, men holdes likevel ikke direkte ansvarlige.

I *Fahrenheit 9/11* stilles antagonistene George W. Bush direkte og personlig til ansvar for det Moore oppfatter som en mislykket invasjon av Irak. I filmens første halvdel rettes mange anklager mot Bush, men Moore dokumenterer og gransker ikke hver enkelt spesielt grundig. Denne delen kan oppfattes som en oppvarming av publikum før Moores endelige budskap kommer i filmens andre del. Her ser Moore på invasjonen av Irak fra mange perspektiver, men fokuserer hele tiden på de menneskelige aspektene av krigen. Særlig de amerikanske soldatene vies mye tid, og det er først i denne forbindelse filmens helterolle, Lila Lipscomb, introduseres.

Undersøkelsen av filmenes struktur og rollefordeling ble gjort i et diakront perspektiv, og antydte en utvikling av Moores måte å lage dokumentarfilm på. I de videre kapitlene så jeg på særegenheter ved Moores argumentasjon uavhengig av tidsperspektivet. Fjerde kapittel er en undersøkelse av Moores appell til humor og følelser i sin argumentasjon. Jeg kommenterte først hvorfor emosjonelle virkemidler har vært lite brukt i dokumentar. Etter min mening henger dette sammen med dokumentarens tilknytning til Nichols' nøkterne diskurser, som søker å beskrive samfunnet på en nøktern og seriøs måte uten å påberope seg retoriske virkemidler eksplisitt.

Når Moore bruker følelser som et ledd i sin argumentasjon er det ikke en vanlig dokumentarisk strategi. Jeg så på hvordan han implisitt og eksplisitt legger emosjonelle føringer for publikums oppfatning av argumentet, og argumenterte for at lydbruk spiller

en viktig rolle i dette. Jeg pekte på hvordan Moore bruker både toneleier i sin egen kommentarstemme og valg av musikk for å påvirke publikum til å innta en bestemt følelsesmessig holdning.

Videre så jeg på hvordan Moore bruker humor og alvor for å vekke følelser hos publikum. Jeg argumenterte for at kontraster er et av Moores viktigste virkemidler, og at store deler av hans argumentasjon er avhengig av at publikum oppfatter disse kontrastene. Kontrastene bygges opp gjennom en ren bildemontasje eller en sammenføyning av visuelle og auditive elementer. Ved å spille lett musikk over alvorlige bilder styrker Moore den emosjonelle kraften som ligger latent i bildene. Særlig bruker han mye vokal musikk, og gjerne på en måte som gjør at sangteksten settes opp mot bildene eller konteksten.

Femte kapittel tok for seg Moores intervjustrategier, og jeg delte disse inn i konvensjonelle intervjuer, geriljaintervjuer og revolverintervjuer. Jeg argumenterte for at valg av intervjustrategi påvirker hvordan publikum oppfatter det som sies. Moore bruker dette for å maksimere sympatien for dem som er enig med ham og antipatien for dem som ikke er det. Sidestilling av intervjuer og andre former for verbal kommunikasjon (som taler) påvirker hvordan de to partene som presenteres oppfattes. Publikum er ofte ikke bevisst at forskjellige talehandlinger krever forskjellig bruk av språk og gester, og Moore monterer tale fra ulike situasjoner sammen på en måte som oppfordrer publikum til å sympatisere med den parten han selv er enig med.

I forbindelse med intervjuene så jeg også på relevante etiske problemstillinger og på hvordan Moore forholder seg til dem. Dette er særlig aktuelt i forbindelse med gerilja- og revolverintervjuer der han bruker svært konfronterende intervjuteknikker. Moore lar ofte sine aktører representere abstrakte forhold, som institusjoner, tendenser og praksiser, og derfor er noen av hans intervjuer fra et etisk perspektiv betenkelige. Mens mange kritikere reagerte på at Heston-intervjuet i *Bowling for Columbine* ikke var redigert bort etter at nyheten om Hestons sykdom var kommet ut, argumenterte jeg for det er andre og langt mer prinsipielle grunner til at dette intervjuet er problematisk. Er det riktig at Heston holdes ansvarlig for en hel kultur?

Tidligere har *Roger & Me* vært trukket fram som Moores viktigste innflytelse på dokumentargenren. Den dukket opp “ingensteds fra” i 1989, og ble raskt fremhevet som en fornyende og forfriskende film. De senere filmene, *Bowling for Columbine* og *Fahrenheit 9/11*, er viktige fordi de begge viser dokumentarens evne til å sette aktuelle spørsmål under debatt. Dokumentarfilmen i dag er viktigere enn den har vært på mange år. En bevisstgjøring omkring dokumentarens grunnleggende argumentative strategier er derfor av betydning om man ønsker å forstå filmenes popularitet og gjennomslagskraft.

Skal man tro det man ser på film? Nei, ikke ukritisk. Likevel gir dokumentarformen, kombinert med billig digitalt videoutstyr mulighet for nye filmskapere til å presentere sine tolkninger av den virkeligheten vi lever i. I en verden der mediekonglomeratene blir stadig større og mektigere, er kilder til alternativ informasjon og fortolkning viktige for demokratiet og samfunnet i sin helhet. Moores prosjekt er å tilby alternativer til de offisielle versjonene av sannheten som tilbys av multinasjonale mediaselskaper som FOX og CNN, og for det initiativet fortjener filmene oppmerksomhet og en plass i det offentlige ordskiftet.

Litteratur

- Aitken, Ian (1990): *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement*, London: Routledge
- Arlen, Michael J. (1988): "The Prosecutor" i Rosenthal, Alan (red), *New Challenges for Documentary* (1988), Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press: pp. 319-331
- Arthur, Paul (1993): "Jargons of Authenticity (Three American Moments)" i Renov, Michael (red.), *Theorizing Documentary* (1993), New York & London: Routledge: pp. 108-134
- Barnouw, Erik (1974): *Documentary. A History of the Non-fiction Film*, New York: Oxford University Press
- Barthes, Roland (1964): "Billedets retorik", oversatt av Jørgen Mønster Pedersen, i Fausing, Bent & Peder Larsen (red.), *Visuel kommunikasjon, bd. 1* (1980), København: Medusa: pp. 42-57
- Bensman, David (1990): "Roger & Me: Narrow, Simplistic, Wrong", *New York Times*, March 2, 1990
- Bordwell, David & Kristin Thompson (1990): *Film Art: An Introduction*, 3rd edition, New York: McGraw-Hill
- Brinch, Sara & Gunnar Iversen (2001): *Virkelighetsbilder. Norsk dokumentarfilm gjennom hundre år*, Oslo: Universitetsforlaget
- Chion, Michel (1994): *Audiovision. Sound on Screen*, edited and translated by Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press
- Corner, John (1996): *The Art of Record. A Critical Introduction to Documentary*, Manchester & New York: Manchester University Press
- Eriksen, Ulrik (2003): *Virkelighetens inntrykk: En studie av dokumentarfilmens form*, Hovedoppgave i medievitenskap, Oslo: U. Eriksen
- Gilbert, Craig (1988): "Reflections on *An American Family*, II" i Rosenthal, Alan (red.), *New Challenges for Documentary* (1988), Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press: pp. 288-307
- Grierson, John (1933): "The Documentary Producer" i *Cinema Quarterly* 2/1 1933
- Hardy, David T. & Jason Clarke (2004): *Michael Moore is a Big, Fat, Stupid White Man*, New York: HarperCollins
- Harkness, John (1990): "Roger & Me" i *Sight and Sound*, Spring 1990: 130-131

- Jacobsen, Harlan (1989): "Michael & Me" i *Film Comment*, November-December 1989: 16-24
- Kael, Pauline (1991): "The Current Cinema" i *New Yorker*, January 8, 1991
- Mamber, Stephen (1974): *Cinéma Vérité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press
- Moore, Michael (1996): *Downsize This! Random Threats From an Unarmed American*, Crown Publishing Group
- Nichols, Bill (1985): "The Voice of Documentary" i Nichols, Bill (red), *Movies and Methods II* (1985), Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press: pp. 258-273
- Nichols, Bill (1991): *Representing Reality*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press
- Nichols, Bill (1994): *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press
- Nichols, Bill (2001): *Introduction to Documentary*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press
- Plantinga, Carl R. (1997): *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge: Cambridge University Press
- Pryluck, Calvin (1976): "Ultimately We Are All Outsiders" i Rosenthal, Alan (red) (1988): *New Challenges for Documentary*, Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press: pp. 255-268
- Rabiger, Michael (2004): *Directing the Documentary*, 4th edition, Amsterdam, Boston, Heidelberg, London, New York, Oxford, Paris, San Diego, San Francisco, Singapore, Sydney & Tokyo: Focal Press
- Renov, Michael (1993): "Towards a Poetics of Documentary" i Renov, Michael (red.), *Theorizing Documentary* (1993), New York & London: Routledge: pp. 12-36
- Renov, Michael (2004): *The Subject of Documentary*, Minneapolis & London: University of Minnesota Press
- Reynolds, Paul Davidson (1982): *Ethics and Social Science Research*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall
- Rich, Frank (2004): "Provocateur or Patriot?" i *New York Times*, May 22, 2004
- Ruby, Jay (1988): "The Ethics of Imagemaking; or 'They're Going to Put Me in the Movies. They're Going to Make a Big Star Out of Me...'" i Rosenthal, Alan (red), *New Challenges for Documentary* (1988), Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press: pp. 308-318
- Sørenssen, Bjørn (2001): *Å fange virkeligheten. Dokumentarfilmens århundre*, Oslo: Universitetsforlaget
- Toplin, Robert Brent (2006): *Michael Moore's Fahrenheit 9/11. How One Film Divided a Nation*, Lawrence, Kansas: University Press of Kansas

Width, Henrik (2002): "Kritikk mot skjult kamera" i Aftenposten 24. september, 2002
Winston, Brian (1995): *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and Its Legitimations*, London: BFI Publishing
Winston, Brian (2000): *Lies, Damn Lies and Documentaries*, London: BFI Publishing

Filmografi

1991: The Year Punk Broke (1992): Regi: Dave Markey. Prod: Geffen Pictures, Sonic Life, We Got Power
Berlin: Die Sinfonie der Großstadt (1927): Regi: Walter Ruttmann. Prod: Deutsche Vereins-Film, Les Productions Fox Europa
Blood in the Face (1991): Regi: Anne Bohlen, Kevin Rafferty, James Ridgeway. Prod: Right Thinking
Bowling for Columbine (2002): Regi: Michael Moore. Prod: Alliance Atlantis Communications, Dog Eat Dog Films, Iconolatry Productions Inc, Salter Street Films International, TiMe Film- und TV-produktions GmbH, United Broadcasting Inc, Vif Babelsberger Filmproduktion GmbH & Co. Zweite KG
Canadian Bacon (1995): Regi: Michael Moore. Prod: Dog Eat Dog Films, Gramercy Pictures, Maverick Picture Company, Polygram Filmed Entertainment, Propaganda Films
Chelovek s kino-apparatom (Mannen med filmkameraet, 1929): Regi: Dziga Vertov. Prod: VUFKU
Cronique d'un été (1961): Regi: Edgar Morin, Jean Rouch. Prod: Argos Films
Easy Rider (1969): Regi: Dennis Hopper. Prod: Columbia Pictures Company, Pando Company Inc., Raybert Productions
Fahrenheit 451 (1966): Regi: François Truffaut. Prod: Anglo Enterprises, Vineyard Film Ltd.
Fahrenheit 9/11 (2004): Regi: Michael Moore. Prod: Lions Gate Films, IFC Films, Fellowship Adventure Group, Dog Eat Dog Films, Westside Production Services, Miramax Films
Fahrenheit 911 (2004): Regi: Alan Peterson. Prod: Savage Pictures
Far From Poland (1984): Regi: Jill Godmilow. Prod: Beach Street Films, Facets Multimedia Distribution
Forgotten Silver (1995): Regi: Costa Botes, Peter Jackson. Prod: New Zealand Film Commission, New Zealand On Air, WingNut Films

JFK (1991): Regi: OliverStone. Prod: Alcor Films, Camelot, Canal+, Ixtlan Corporation, Regency Enterprises, Warner Bros. Pictures

Las Hurdes (Land uten brød) (1933): Regi: Luis Buñuel. Prod: Ramón Acín

Metallica: Some Kind of Monster (2004): Regi: Joe Berlinger, Bruce Sinofsky. Prod: @radical.media, Third Eye Motion Picture Company

Michael Moore Hates America (2004): Regi: Mihcael Wilson. Prod: MMHA Productions, XRAY Entertainment

Nanook of the North (1922): Regi: Robert J. Flaherty. Prod: Les Frères Revillon, Pathé Exchange Inc.

Night Mail (1936): Regi: Harry Watt, Basil Wright. Prod: GPO Film Unit

North Sea (1938): Regi: Harry Watt. Prod: GPO Film Unit

Nuit et brouillard (Night and Fog) (1955): Regi: Alain Resnais

Roger & Me (1989): Regi: Michael Moore. Prod: Dog Eat Dog Films, Warner Bros. Pictures

Salesman (1969): Regi: Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin. Prod: Maysles Films

Sherman's March (1986): Regi: Ross McElwee

Surname Viet Given Name Nam (1989): Regi: T. Minh-ha Trinh

The Big One (1997): Regi: Michael Moore. Prod: BBC, Dog Eat Dog Films, Mayfair Entertainment International

The Thin Blue Line (1988): Regi: Errol Morris. Prod: American Playhouse, Channel 4 Television Corporation, Third Floor Productions

This is Spinal Tap (1984): Regi: Rob Reiner. Prod: Spinal Tap Prod.

Titicut Follies (1967): Regi: Frederick Wiseman

Tongues Untied (1990): Regi: Marlon Riggs

Triumph des Willens (Viljens triumf) (1935): Regi: Leni Riefenstahl. Prod: Leni Riefenstahl-Produktion, NSDAP Reichpropagandaleitung Hauptabt Film

What's Happening! The Beatles in the U.S.A. (1964): Regi: Albert Maysles, Davis Maysles